



LA PEINTURE ARABE



LES TRÉSORS DE L'ASIE

COLLECTION ÉTABLIE PAR
ALBERT SKIRA



LES TRÉSORS DE L'ASIE

LA PEINTURE ARABE



TEXTE DE RICHARD ETTINGHAUSEN

Conservateur en chef de l'art du Proche-Orient à la Freer Gallery of Art, Washington



Traduit de l'anglais par Yves Rivière

Planche de la page de titre:

Livre sur l'Utilité des Animaux (Kitâb Manâfi' al-hayawân) de Ibn ad-Dourayhim al-Mausilî: Les Hérons - origine probable: Egypte, 1354 (755 de l'hégire) - (98×132 mm.). Bibliothèque de l'Escorial, Ar. 898, folio 80 recto.

> © 1977 by Editions d'Art Albert Skira S.A., Genève Première édition © 1962 by Editions d'Art Albert Skira, Genève

> > ISBN 2-605-00059-1

INTRODUCTION

1

LE DÉBUT DES ARTS PICTURAUX

LA PROCLAMATION DU POUVOIR UNIVERSEL
LES PLAISIRS DE LA COUR
LA DÉCOUVERTE DU MONDE QUOTIDIEN

2

L'ÉPANOUISSEMENT DE L'ART DU LIVRE

LES MANUSCRITS DE LA FIN DU XII° SIÈCLE AU MILIEU DU XIII° SIÈCLE

LE STYLE PRINCIER DE GOÛT PERSAN

BYZANCE SAISIE PAR L'ISLAM

L'APPORT ARABO-MUSULMAN

LE JEU DES CULTURES

ACCOMPLISSEMENT A BAGDAD

LA VIE ENTIÈRE

3

LES APPROCHES DE LA FIN

LE CHOC DE L'INVASION MONGOLE

LA MONTÉE DU FORMALISME SOUS LES MAMELOÛKS BAHRÎ

STYLES ET CENTRES DE PRODUCTION

L'ÉLÉMENT TURC DANS LA PEINTURE DE MANUSCRITS

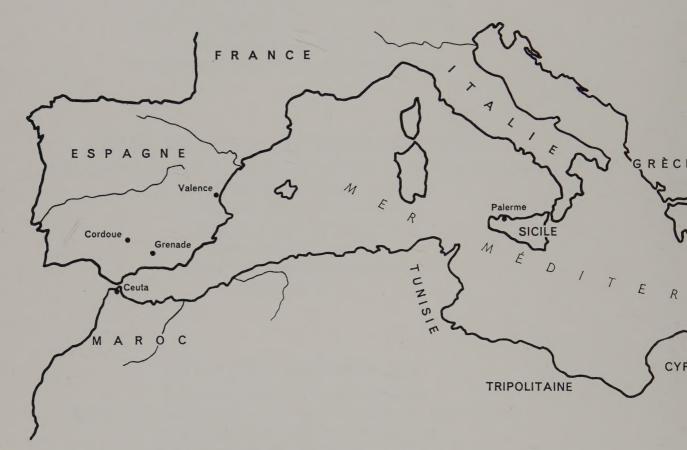
4

AU-DELÀ DU MONDE MATÉRIEL

LES ENLUMINURES DE CORANS DE LA FIN DU IX° AU XIV° SIÈCLE

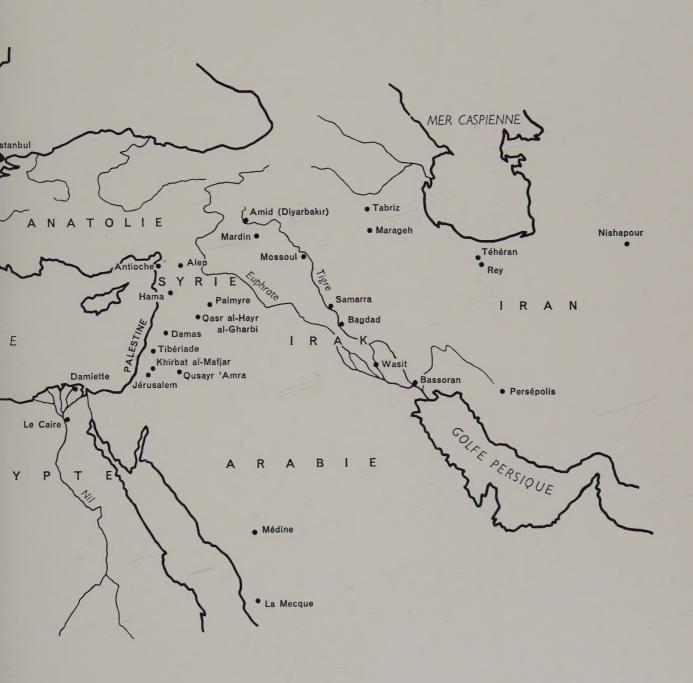
5

LA PHASE FINALE
LES DERNIERS SURSAUTS



Les centres créateurs de la peinture arabe

L'aire d'extension de la peinture arabe recouvre le territoire gagné à l'Islam par les armées du calife pendant les premiers siècles de l'hégire. Cette carte y situe les seuls centres culturels auxquels se rapportent les œuvres mentionnées dans ce livre. A côté de villes qui possédaient, à l'arrivée des Arabes, des traditions artistiques extrêmement anciennes, certains sites figurent ici par la simple faveur d'un manuscrit isolé ou d'une découverte archéologique. Les grands espaces vides mettent en relief l'importance des découvertes qui attendent encore le chercheur bien plus qu'ils n'expriment une indigence culturelle.









PEINTURE ARABE: ce titre suscitera de la curiosité; le doute aussi, l'auteur l'aperçoit le premier. Cette peinture existe-t-elle réellement? Qu'attendre d'elle? Elle existe, et n'est pas négligeable. Mais comme ces deux termes, « peinture » et « arabe », recèlent beaucoup d'incertitudes, qui peuvent engendrer bien des erreurs, c'est eux qu'il importe avant tout d'expliquer clairement.

Une inscription de 853 avant notre ère ouvre la longue histoire du mot « arabe ». L'Assyrien Shalmanazar III y évoque un certain Gindibu l'Aribi, rebelle aux armes malheureuses. Avec les siècles, le mot se répand toujours plus; il y gagne aussi en imprécision; son sens propre varie plusieurs fois et il en devient en fin de compte assez ambigu. C'est ainsi qu'il a désigné et désigne aujourd'hui parfois encore, par opposition aux populations sédentaires des villes et des campagnes, les Bédouins nomades du désert; il a représenté ensuite les habitants de la péninsule arabique et de certaines de ses provinces périphériques; aux temps modernes enfin, un groupe de nations du sud-ouest de l'Asie et du nord de l'Afrique qui s'expriment toutes en langue arabe.

L'ouvrage que voici ne retient aucune de ces définitions, mais à l'instar de beaucoup de travaux d'histoire, il prend le terme d'arabe dans son sens plus large, où il évoque la civilisation universelle d'un empire qui surgit, au moyen âge, de l'apparition en Arabie d'une nouvelle religion, l'Islam, rapidement devenue pouvoir militaire et politique, et dont le ciment fut la langue arabe, idiome de son culte et de son administration, de sa science et de sa poésie.

Malgré cette présence arabe à sa naissance, cet immense empire devra sa civilisation — à la croissance si rapide — à d'autres ethnies et à d'autres croyances religieuses que la musulmane, à la fertilité intellectuelle et au sens artistique de Perses, d'Egyptiens, de Berbères ou de Turcs. Au contraire de ce que notre temps aimerait à penser, l'élément capital n'est pas ici la race à proprement parler, mais cette conviction claire et puissante que partagèrent tous les musulmans du moyen âge, de quelque origine qu'ils fussent, d'appartenir à une civilisation « arabe » qui reflétait le dessein du Créateur. Le grand savant al-Bîroûnî (973-1048) en a donné l'expression la plus saisissante peut-être. Originaire des confins de l'empire, du Khwarezm (aujourd'hui dans la République autonome du Karakalpakistan en Union Soviétique), il écrivit: « Notre religion et notre empire

sont arabes et jumeaux, l'un que protège la puissance de Dieu et l'autre la Main du Ciel. Combien de fois des tribus sujettes ne se sont-elles pas concertées dans l'intention d'impartir à l'Etat un caractère non arabe! Mais jamais elles n'ont pu parvenir à leurs fins. » Al-Bîroûnî voyait dans l'arabe, la langue de la religion et de la science, le facteur essentiel de cohésion de l'univers musulman, et il exprima en ces termes son respect pour lui: « Je préférerais être blâmé en arabe plutôt que loué en persan. »

Les pages qui vont suivre sont consacrées à la peinture née de l'étonnant brassage qui mêla, puis recristallisa, des arts pré-islamiques et postérieurs et d'où surgirent des styles nouveaux. A leurs débuts arabes au sens le plus étroit du terme, en ce qu'elles répondaient aux vœux de protecteurs d'origine arabique et résidant dans des régions de langue arabe, ces créations picturales bien vite relèvent d'une civilisation multinationale et polyglotte. Les musulmans forment une très vaste majorité sur le territoire culturel de l'Empire; ils vont se servir des styles qui viennent d'apparaître selon des modes fort divers et le dynamisme qu'ils leur impartiront n'épargnera aucune des communautés religieuses de la « Maison de l'Islam »; les arts de ces dernières en porteront vite la marque. La chute du califat abbasside en 1258 n'entravera pas ces styles: ce sont eux encore qui constituent le principe artistique actif dans les différents Etats qui succèdent à l'Empire, mais où se parle l'arabe: l'Egypte en est le cas, pourtant soumise à des souverains turcs de la seconde moitié du XIIIe siècle au XVIIIe siècle. Dans l'Iran même des XIIIe et XIVe siècles, leur place ne sera pas négligeable. Mais le cœur de cet univers artistique, ce sont les pays de langue arabe qui le constituent. Les styles islamiques non iraniens n'ont du reste jamais eu, semble-t-il, grand espoir de vie en Iran et dans l'orient du califat; les traditions picturales de la cour sassanide (du IIIe au VIIe siècle) y possédaient des positions inexpugnables et les sentiments anti-arabes y excluaient de toute facon à l'avance un climat favorable à quelque avatar heureux des styles « arabes ». L'horizon géographique de ces derniers se limite donc à l'Irak, à la Syrie comprise dans sa plus large acception, à l'Egypte et, dans une moindre mesure, aux autres régions qu'encadrent l'Espagne et le Maroc à l'ouest et le plateau iranien à l'est. La fin du viie siècle et le XIVe siècle en marquent les frontières dans le temps.

Le terme de « peinture » est ici pris dans son sens vaste; il englobe non seulement fresques et peintures sur les supports habituels, bois, parchemin ou papier, mais aussi mosaïques de pierre et de verre et poteries peintes. Aux arts picturaux d'autres civilisations, cette définition suffirait; quelques précisions s'imposent ici. Les mondes musulman et occidental sont en effet convaincus que la religion musulmane, puisqu'elle bannit les images saintes, interdit a priori toute représentation figurée.

Le Coran ne dit absolument rien qui soutienne cette notion, et ceci jusque dans ses commandements les plus précis; il ne jette l'anathème que sur plusieurs pratiques païennes bien définies, telles que l'usage des images, par où il entend naturellement leur adoration (Soûrate v, 92). Néanmoins, les *Hadiths*, recueil des dits, des faits et des gestes du Prophète, dont les différentes codifications remontent à la seconde moitié du IXº siècle, adoptent sans ambage une attitude hostile à la peinture. Les fabricants d'images qui représentent des êtres animés sont les « pires des hommes »; posséder ces images est une

faute aussi grave que d'avoir chez soi un chien, car l'image comme le chien, animal impur et méprisé, interdira la porte du logis à l'ange du Pardon; aussi grave que de se faire tatouer ou de prêter de l'argent contre intérêt. L'interdit est légèrement moins marqué lorsque ces représentations se trouvent dans ce que les *Hadiths* tiennent pour des endroits dégradants; elles sont admises sans débat sur les tapis et les coussins; marcher, s'asseoir ou se coucher sur un objet le rabaisse. Des sujets rencontrent moins d'opposition: les arbres et les choses où ne réside « aucun esprit vivant ». Des textes juridiques fondés sur les *Hadiths* éclairent cette expression: décapiter, mutiler les êtres animés qui sont représentés, de façon à les rendre non viables, donne droit de cité aux œuvres où ils figurent. Pour ces textes enfin, il est légèrement moins répréhensible de posséder des représentations picturales que d'en fabriquer.

Des déclarations de ce genre et la langue du Coran elle-même expliquent assez bien cette attitude négative. Dans le Coran, le terme signifiant « faire, former » (sawwara) est synonyme de celui qui veut dire « créer » (bara'a). On ne qualifie pas seulement Dieu de Créateur (al-bâri') mais de mousawwir, le mot qui désigne le peintre. L'artiste, lorsqu'il représente un être vivant, assume une attitude blasphématoire: il entend rivaliser avec Dieu. Le jour du Jugement vaudra à sa présomption le châtiment qu'elle mérite, car Dieu lui ordonnera d'insuffler vie aux créatures qu'il a représentées, et son impuissance sera durement punie. On a parfois soutenu aussi que les représentations de personnages détournent le croyant de la prière. La foi dans le pouvoir magique, surnaturel même, d'une peinture, qui promouvait celle-ci au rang d'idole, justifie la méfiance de l'Islam; et cette méfiance se renforce au fur et à mesure que ce dernier étend son emprise sur des régions où les images jouent précisément ce rôle qui les transcende.

Plusieurs facteurs historiques sont également responsables en partie de cette attitude. Des groupes ethniques d'expression sémitique soutenaient ici l'Islam: « Tu ne feras point d'image taillée, ni aucune représentation des choses qui sont en haut dans le ciel, ici-bas sur la terre, ou dans les eaux au-dessous de la terre » (Exode xx, 4). De plus, à l'époque de Mahomet, la culture propre de l'Arabie était encore rudimentaire; on n'y différenciait pas clairement une créature vivante de sa représentation; d'autres groupes humains au même stade de leur évolution ont partagé cette notion. Ils croyaient que l'image équivalait à l'être réel; l'artiste pouvait, ou en tout cas entendait, donner non seulement l'apparence du réel à son image, mais aussi la vie même. Il possédait donc certains pouvoirs sur sa création. Il faut attendre deux cents ans après la mort du Prophète pour qu'apparaissent une attitude plus détachée à l'égard de la représentation picturale et un souci de sa réalité propre. Dernier élément enfin, sur lequel le Coran est particulièrement clair, Mahomet se tenait pour un être humain normal choisi par Dieu pour transmettre son message sur terre. Jamais il ne posa au faiseur de miracles ou au dépositaire de pouvoirs surnaturels. A la différence du bouddhisme, du christianisme ou du manichéisme, l'Islam par conséquent n'eut jamais besoin d'une iconographie centrée autour de la vie terrestre de son fondateur. Ce fut par contre le message divin lui-même qui, sous sa forme écrite, reçut les honneurs les plus grands. Ce sont des fragments de ce texte qu'utilise, au lieu d'images saintes, la décoration des bâtiments.

L'orthodoxie n'ouvrait donc aucun avenir à la peinture de personnages; elle orientait au contraire l'artiste vers la calligraphie et la décoration géométrique et florale, les domaines où excella l'art islamique. Néanmoins des courants contraires, s'ils n'annulaient pas cette opposition de principe, tout au moins l'édulcoraient. L'empire islamique hérita le destin d'immenses régions où des siècles, sinon des millénaires durant, avaient régné les mœurs et croyances de l'antiquité orientale et classique. Il fallut abolir certaines de ces habitudes, certaines de ces traditions; la foi nouvelle, par sa conception du salut, l'imposait. Mais d'autres traditions, au prix d'une métamorphose, purent rester en vie. La peinture en fait heureusement partie. La raison en est que l'homme laïque, à la différence de l'homme de religion, dressait une barrière entre deux domaines de l'action, le sacré et le profane. Si, au sein de son existence cultuelle, le laïc admettait l'interdit jeté contre la peinture de personnages, dans le domaine profane il n'en voyait pas la raison d'être. De nombreux facteurs encourageaient du reste cette disposition naturelle. Pour quelques théologiens, les seules représentations prohibées étaient celles qui prenaient Dieu pour sujet. Ce point de vue n'a jamais rencontré, semble-t-il, qu'une adhésion assez restreinte, tout au moins dans la littérature théologique autorisée. On n'alla jamais jusqu'à la position nettement plus avancée de certains écrivains persans pour qui les arts de représentation possédaient toujours une valeur didactique, et même dans le domaine de la religion. Mais la relative tolérance de ces théologiens a certainement participé à l'apparition d'un climat qui autorisa parfois, que ce soit à contrecœur ou non, la représentation d'êtres humains et d'animaux.

Dans l'est musulman, des facteurs sociaux jouaient aussi en faveur de ces représentations. Ainsi, la barrière infranchissable qui existait dans la maison privée entre le domaine public, où les hôtes étaient admis, et le harem, où aucun étranger n'avait accès. Nul ne pouvait soupçonner, de l'extérieur, l'existence des décorations figuratives qui pouvaient s'y trouver; les premiers étrangers à les avoir vues furent sans doute les savants et les archéologues de notre temps.

Bien qu'officiellement interdites, les représentations de personnages ornaient traditionnellement un autre genre de bâtiment: les bains. On les décorait bien des siècles avant l'Islam. La religion musulmane estima que la nature de l'endroit attestait un mépris suffisant à l'égard des peintures. Qui aurait adoré des effigies de bains publics? Ces établissements ouvraient donc leurs portes aux artistes.

Le dernier facteur est sans doute le plus important. Le protecteur des peintres fut avant tout autre le calife, c'est-à-dire le « successeur du Prophète », et plus tard, le sultan; mais de toute façon le dépositaire du pouvoir politique absolu. Or, jamais ces personnages à la tête d'Etats autocratiques, voire despotiques, n'eurent de comptes à rendre à une organisation ecclésiastique, ou même à un simple clergé, pour la bonne raison qu'il n'en exista point. L'Islam se soumit toujours aux excès trop fréquents de ses maîtres: un gouvernement douteux valait encore mieux qu'une absence de gouvernement. A quelques exceptions près — révoltes contre le pouvoir central par exemple — les ordres du seigneur local, même s'ils allaient à l'encontre de la loi musulmane, étaient toujours obéis à la lettre. Le plus grand de tous les historiens arabes, Ibn Khaldoûn, l'explique

en ces termes: « Le législateur Mahomet condamna (les dépositaires du) pouvoir royal et... blâma leur appétit de plaisirs terrestres, leur faste déraisonnable et leur oubli des sentiers tracés par Dieu. » Mais « d'une vie difficile, d'une vie austère, les peuples atteignent une vie aisée, une existence de confort entourée de beauté. Ils en viennent à adopter les coutumes et (à connaître) la même vie que leurs prédécesseurs ». Au décor de cette « vie des prédécesseurs » appartenait la peinture. Or quel était le premier bénéficiaire du progrès? Le seigneur. La peinture n'eut pas à attendre bien longtemps avant de pouvoir entrer dans les palais du monarque musulman.

Le climat intellectuel de l'Islam justifia lui aussi de plusieurs façons la possession des représentations figurées. Dès les Omayyades, la première dynastie de l'Islam, on traduit en arabe plusieurs textes scientifiques grecs et coptes. Si le IXº siècle surtout éprouva le besoin d'incorporer au monde culturel musulman la pensée des Anciens, on copiera des livres grecs et syriens, on leur demandera inspiration pendant tous les siècles qui suivront. Certains ouvrages anciens avaient été illustrés; leurs versions arabes le seront aussi; l'illustration originale ne sera pas oubliée mais simplement soumise à un processus plus ou moins marqué d'arabisation. Il en va ainsi de textes littéraires, mais surtout d'ouvrages scientifiques, où la représentation visuelle, comme elle éclairait le texte, était essentielle.

Quoi qu'il en soit des raisons et des excuses aux peintures d'un type ou d'un autre, on retrouve ici la dichotomie habituelle à l'Islam entre le droit et la coutume. Mais la conscience de cette dichotomie, en ce qui concerne la peinture de personnages en tout cas, se perdra vite. L'œuvre maîtresse d'Ibn Khaldoûn, le *Mouqaddima*, achevée en 1377, ne mentionne jamais la peinture dans ses chapitres sur l'architecture et sur les livres. Le courant iconoclaste qui monte peu à peu en Islam (et dont le point d'arrêt ne fut marqué que fort récemment) et la passivité créatrice des provinces arabes soumises à la règle ottomane, justifient cette perte d'intérêt et l'oubli qui en résulte; ces deux facteurs associés ont entraîné une mort de la peinture en tant qu'activité créatrice. C'est pourquoi le sentiment est bien enraciné aujourd'hui que les réserves de la loi à l'égard de la peinture ont toujours et partout été lettre stricte dans le monde musulman. L'une des tâches de cet ouvrage est de rétablir la vérité historique en éclairant l'horizon et la nature d'un art aussi personnel et aussi heureux que tous ceux qui virent le jour pendant les siècles médiévaux, qu'ils soient d'Orient ou d'Occident.

Le lecteur aura déduit de ce qui précède que la matière même de ce livre était rare. D'un côté, les fouilles sont encore isolées auxquelles la peinture architecturale arabe pourra un jour devoir sa résurrection. Chantiers épisodiques, recherches qui se limitent à des sondages. Si les manuscrits illustrés découverts dans des bibliothèques sont plus nombreux, ceux qui ont trouvé abri dans les institutions du monde arabe se comptent sur les doigts d'une main; et ce fait est significatif. Les manuscrits qui existent encore, mais trop rares, ont dû leur salut à des collections turques ou occidentales. Grand nombre de ces ouvrages sont dans un état lamentable. Pigments qui s'écaillent, mouillures, piqûres, roussures, maculages; mutilations aussi: des iconoclastes ont coupé ou effacé des têtes; graffiti déplorables; et enfin, dernière rubrique de cette triste énumération,

des restaurations à vous serrer le cœur. Ce qui existe encore permet malgré tout de retrouver un art longtemps ignoré et dont l'existence même, en face d'une opposition virulente, témoigne de la vitalité. Certes, les fouilles sont encore trop parsemées, et les manuscrits à l'histoire claire encore trop peu nombreux pour que nous puissions retracer avec certitude l'histoire de cette peinture, et surtout celle de ses écoles régionales. La coexistence de deux styles au minimum dans plusieurs groupes de peintures rend la conjecture encore plus ardue. Mais, et c'est le point le plus important, l'absence de références savantes ne saurait ternir la puissante joie esthétique que la peinture arabe imprime immanquablement à l'homme moderne.

L'auteur de cet ouvrage, en le concevant, en le rédigeant, a eu conscience de bénéficier d'un rare privilège: c'était la première fois que son sujet se voyait accueilli dans un livre. Néanmoins les recherches étaient déjà nombreuses concernant périodes, monuments ou manuscrits particuliers. Plusieurs de ces travaux constituent des exemples et l'auteur reconnaît volontiers tout ce qu'il doit à ses prédécesseurs. Il se sent d'autant plus obligé à leur égard que le caractère même de ce livre, destiné à un large public, lui fait un devoir de toujours renoncer à citer ses sources. Les historiens, ses collègues, sauront en chaque cas établir la vérité; au lecteur cultivé mais non spécialiste, des références trop abondantes et trop détaillées n'auraient apporté que gêne, sinon irritation. La bibliographie réunie à la fin du volume, bien que succincte, orientera l'honnête homme vers les plus importants de ces travaux d'histoire.

L'auteur n'en doit pas moins remercier nommément, et chaleureusement, plusieurs personnes qui ont bien voulu lui éclairer certaines données; ce sont Ahmed Ateş, Harold Glidden, André Grabar, Oleg Grabar, Ernst Kitzinger, Giorgio Levi Della Vida, Hellmut Ritter, Franz Rosenthal, Barbara Sessions, S. M. Stern et Kurt Weitzmann.

L'auteur se sent également le débiteur immense des directeurs des différents musées et bibliothèques qui ont bien voulu autoriser l'accès au matériel dont ils étaient dépositaires, et ensuite, leur inclusion dans ce livre. Leur amical soutien sera certainement responsable d'un éveil de conscience, d'intérêt, dont cet art peu connu qu'est la peinture arabe sera le premier et le meilleur bénéficiaire.

Le début des arts picturaux

1



Motif floral à la manière sassanide - 691 - mosaïque. Jérusalem, Dôme du Rocher.

LA PROCLAMATION DU POUVOIR UNIVERSEL LES MONUMENTS OMAYYADES

Allah fait entendre son appel à Mahomet. Il le charge, lui le dernier des prophètes, d'annoncer l'arrivée prochaine du jour du Jugement et de prêcher les concepts moraux grâce auxquels l'Arabe pourra sans peur affronter ce dernier. Mahomet meurt en 632. Mais dès avant sa disparition, plusieurs de ses paroles, certains de ses actes, laissent entendre qu'il se considère « l'avertisseur des mondes » (Soûrate xxv, I). En premier lieu religion des tribus arabes, l'Islam est aussi doté d'une mission qui dépasse les frontières de l'Arabie elle-même.

Ses innombrables campagnes militaires gagnent au calife un empire arabe et musulman; le message neuf et la nouvelle règle de vie intéressent dès lors l'univers entier. En quelque quinze ans, les armées arabes conquièrent l'Irak, la Palestine, la Syrie, l'Egypte, l'Iran, la Cyrénaïque et la Tripolitaine (de 633 à 647); elles dictent leur sort aux villes les plus fameuses, les plus anciennes et, en même temps, elles en fondent de nouvelles. Pour la première fois, les provinces de l'empire sassanide et une bonne partie de l'empire byzantin obéissent à une loi unique.

En 661, l'empire transfère sa capitale de l'assez fruste Médine, en Arabie, à Damas en Syrie, ville qui n'avait cessé d'appartenir à l'histoire; dans ses derniers avatars, un centre des civilisations romaine puis byzantine. Jusqu'en 750, pour un moment unique, l'empire tout entier obéira à une seule dynastie, celle des Omayyades, les descendants d'une famille de l'aristocratie mecquoise. Après avoir écrasé les tendances sécessionnistes de certains groupes, sinon de certaines provinces, les Omayyades s'assignent pour tâche majeure la consolidation de l'empire, qui va être pour la seule fois aussi gouverné par des Arabes pour des Arabes. Pour renforcer la cohésion interne de leurs territoires, ils inaugurent un processus d'arabisation; l'une de leurs décisions capitales est de nommer l'arabe au rang de langue d'administration, de créer une monnaie arabe musulmane et de faire passer avant celles des civilisations plus anciennes dont ils sont responsables — et en premier celles des religions auxquelles l'Islam semble avoir définitivement succédé — les revendications arabes et musulmanes dans leur empire. Les facteurs centrifuges mis à la raison, l'expansion reprend. En 670, l'Afrique du Nord succombe; puis Constantinople est assiégée — mais elle ne tombera jamais. Des actions de guerre installent l'Islam en

Transoxiane. En 711, l'Espagne et le Sind sont gagnés et dès avant 730 les armées arabes foulent le sol de la France. Les califes de Damas sont les dépositaires du pouvoir universel.

Cette toile de fond historique conditionne et explique le legs culturel de la civilisation omayyade et avant tout son legs pictural.

LE DÔME DU ROCHER A JÉRUSALEM Les plus anciennes représentations picturales auxquelles la civilisation islamique ait donné le jour se trouvent, bien conservées aujourd'hui encore, sur les murs intérieurs du Dôme du Rocher à Jérusalem, la première construction impériale d'importance. Le calife 'Abd al-Malik (685-705) l'a fait ériger en 691. Il s'agit d'une vaste coupole et de deux déambulatoires conçus autour et au-dessus d'une excroissance rocheuse qui, d'après la tradition, aurait assisté à l'ascension du prophète Mahomet. Oleg Grabar a néanmoins établi qu'aux hautes époques le rocher n'était pas chargé de cette signification spirituelle; il a par ailleurs très clairement démontré que la décoration du monument raconte un récit tout autre.

Illustrations pp. 18, 21, 23

Les mosaïques de verre qui couvrent les écoinçons et les frises des déambulatoires et le tambour de la coupole offrent des motifs végétaux aussi abondants que variés. Des arbres fort réalistes avec feuilles et fruits; puis, plus fréquents, des arrangements végétaux, formels, mêlés parfois de vases et de cornes d'abondance. Ces deux éléments, et plus encore la fréquente acanthe, soit feuillue et de grande taille, soit à volutes élégantes, attestent clairement la présence encore dominante des formes classiques. Comment s'en étonner alors que ces mosaïques ont été composées cinquante ans à peine après que Térusalem a été arrachée à Byzance? Plus neuves, par contre, des compositions végétales compactes, axées sur la verticale et où dominent toujours une ou plusieurs fleurs massives et d'apparence hybride. Ce thème fréquent appartenait, lui, aux tailleurs de pierre et aux orfèvres de l'Iran sassanide. La Syrie pré-islamique avait connu les motifs iraniens mais rarement en telle abondance et sous des formes aussi étrangères à l'art classique. Autre caractéristique de cet ensemble, la fréquence dans les motifs végétaux de thèmes d'orfèvrerie composés, en nacre ou en pierres semi-précieuses, avec une grande richesse d'exécution. Plus surprenants encore, et plus significatifs par conséquent, les couronnes byzantines et parfois iraniennes, les diadèmes, les pectoraux, les colliers et les pendentifs qui figurent en mosaïque sur les côtés des arcades, vis-à-vis du rocher central.

Un point ne fait aucun doute: il s'agit là d'une réalisation artistique de tout premier plan qui laisse une impression très profonde, mais aussi de bien plus que d'une simple décoration. Ces mosaïques avaient pour tâche première de satisfaire le calife; elles devaient toucher les Arabes aussi bien que les nouveaux convertis. Le bâtiment est l'une des premières constructions religieuses du nouvel ordre; par leur exclusion de tout être animé, les thèmes purement végétaux de sa décoration témoignent déjà d'une stricte observance de la loi islamique en matière artistique. Mais ces arbres fouillés et ces arrangements floraux jouaient bien plus qu'un rôle passif auprès des Arabes récemment sortis de leurs déserts. La richesse surabondante des différents thèmes, avec les bijoux qui s'y entrelacent, n'a pu manquer de toucher les instincts naturels des nouveaux maîtres à l'éducation artistique plus que rudimentaire. Pour la majorité d'entre eux, c'était

l'image du luxe le plus resplendissant; d'autres y voyaient d'abord les arbres, les fruits et les fleurs qui évoquaient des terres fertiles ou des oasis verdoyantes, qui se chargeaient en même temps, par leur présence en ce lieu, d'une coloration religieuse. Mais il y a encore plus dans cette décoration: elle possède un caractère proclamatoire, apparaissant dans un endroit chargé d'âme, sur l'emplacement d'un ancien temple juif, au lieu même qui aurait vu, selon la légende, le sacrifice d'Abraham, le vieux patriarche biblique que les Arabes tenaient pour leur ancêtre. Or, aux endroits les plus évidents de ce sanctuaire, le monarque du nouvel empire fait figurer des couronnes et des attributs qui n'appartiennent qu'à la royauté. Qu'entendait-il par là, sinon témoigner de sa victoire sur ses deux grands adversaires, l'Iran et Byzance, à la façon dont plus tard il devait envoyer à la Mecque, pour la Ka'ba, un ex-voto témoignant de sa dévotion, deux dais, insignes

Vase et volute d'acanthe - 691 - mosaïque. Jérusalem, Dôme du Rocher.



mêmes du pouvoir impérial? Les inscriptions soulignent et éclairent encore mieux ces symboles de victoire; elles proclament non seulement les principes de la nouvelle religion universelle, mais s'adressent aussi aux fidèles des anciennes religions, attaquant vertement les dogmes du christianisme, et avant tout celui de la Trinité.

Cette décoration possède une troisième vertu: elle s'adresse aux convertis qui, bien qu'ils fussent plus évolués, et de loin, que la grande majorité des Arabes, la confrontent avec les temps pré-islamiques et voient naturellement pâlir à côté d'elle l'éclat des églises de leur foi dépassée. D'un autre côté, le répertoire décoratif, pour limité qu'il fût, évoquait automatiquement certains rapprochements. En particulier, la présence, curieuse dans cet ensemble assez formel, de sept arbres réalistes, oliviers, palmiers, amandiers, et des bouquets de roseaux élancés: que pouvaient-ils rappeler d'autre que leur signification chrétienne? Dans une église, ils auraient été naturellement les symboles du Paradis, mais comme pour la nouvelle religion les régions célestes sont habitées de belles houris et de femmes pieuses, ces rapports n'avaient plus de valeur. Il y a aussi une image de la Terre, semblable à celle qui figure dans plusieurs églises byzantines, notamment celle de Nicopoli. A toute cette iconographie, on n'assigna qu'une fonction mineure, mais ce sens caché n'est pas à écarter a priori puisqu'on retrouvera ces symboles plus élaborés dans la décoration de constructions omayyades plus récentes. Quoi qu'il en soit, pour l'historien cet ensemble est chargé d'une portée universelle en ce qu'il combine des éléments iraniens et byzantins et emploie la mosaïque, apanage de Byzance, dans l'esprit des stucs sassanides. Son objet final aurait moins été d'éblouir que de chanter la victoire de l'ultime révélation divine et le pouvoir universel de l'empire qui la représente.

LA GRANDE MOSQUÉE DE DAMAS La période omayyade connaît son apogée sous le règne du fils de 'Abd al-Malik, al-Walîd (705-715). Ses armées poussent encore plus loin vers l'ouest et vers l'est que celles de ses prédécesseurs; à l'intérieur, il manifeste sa conscience impériale par un vaste programme de constructions publiques. Les principales villes du califat se voient dotées d'importants monuments. C'est ainsi qu'on érige une mosquée dans la capitale, Damas, en 706, une autre à Médine, l'ancien centre politique de l'Islam, dépositaire du tombeau de Mahomet, entre 706 et 710, et une troisième, entre 709 et 715, à Jérusalem, la ville sainte des deux religions antérieures. De plus, des textes veulent qu'al-Walîd ait fait décorer de mosaïques le sanctuaire de la Mecque. Pour l'histoire de la peinture, la Grande Mosquée de Damas offre le plus d'importance. Malheureusement, ses immenses mosaïques ont payé un pesant tribut aux tremblements de terre et aux incendies. Aujourd'hui ne subsistent plus que des fragments sur les murs de la cour et, plus rares encore, à l'intérieur du bâtiment lui-même. Plusieurs de ces mosaïques ont été en partie restaurées; le moyen âge en a remplacé d'autres. Et pourtant, ce qui existe encore suffit à éveiller une image vivace de ce qui dut être autrefois un chef-d'œuvre inégalé.

Plusieurs motifs du répertoire damascène, tels les feuilles d'acanthe surgissant de cornes d'abondance ou de vases, les arbres réalistes, existaient déjà au Dôme du Rocher. Un élément nouveau constitue maintenant par contre le thème dominant: des représentations d'architecture. Leurs bâtiments figurent soit par petits groupes isolés, soit au



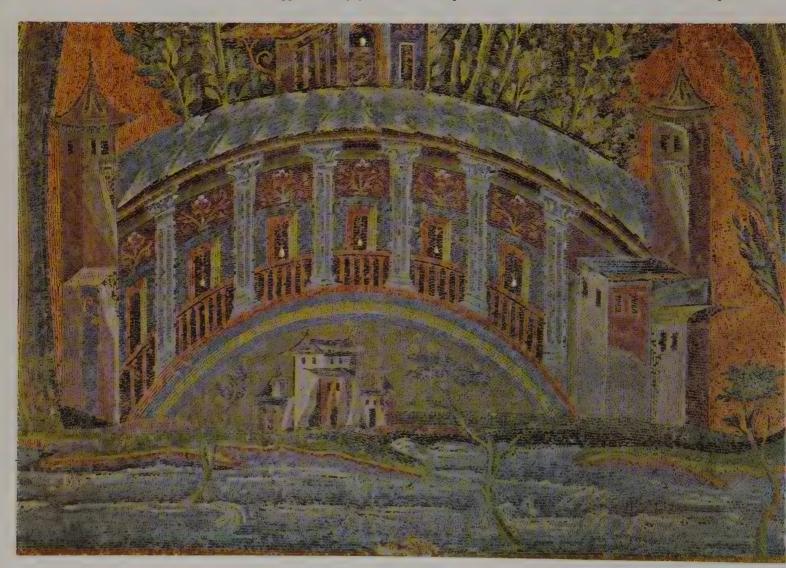
Vase avec motif floral et couronne - 691 - mosaïque. Jérusalem, Dôme du Rocher.

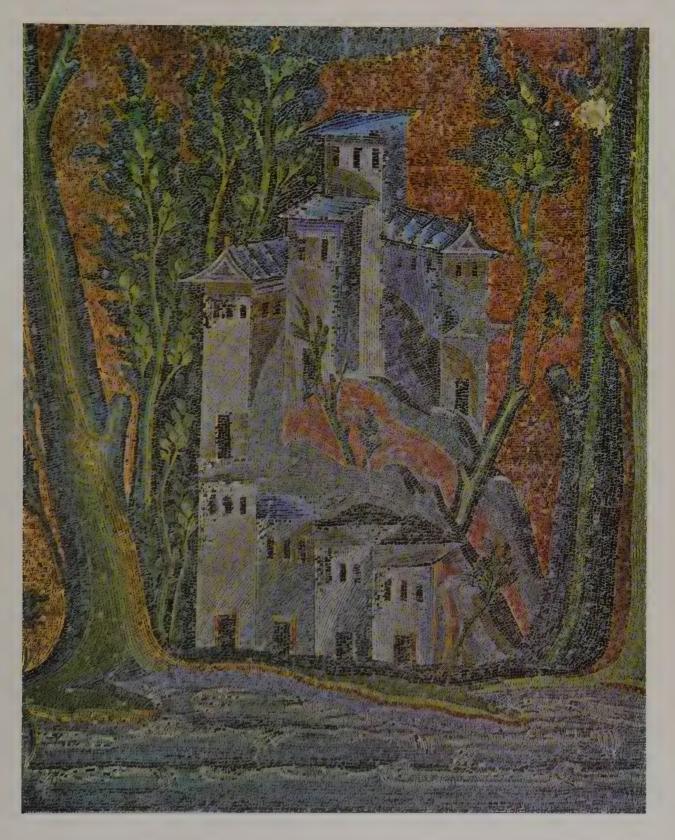
Illustrations pp. 24/25

Illustration p. 27

sein de paysages comme dans la grande scène panoramique du mur ouest du portique, vestige principal de la décoration la plus ancienne de ce sanctuaire. Des constructions nombreuses et variées s'y mêlent, par groupes, à huit arbres géants derrière une étendue d'eau qui pourrait être un fleuve, son flot agité au confluent d'un tributaire, plus tempéré ensuite le long de berges qu'il érode à peine. Comme en d'autres endroits, trois genres de constructions différents. Des palais d'abord; ce sont des édifices très riches et à étages. Celui qui est représenté ici appartient à un écoinçon situé entre deux arches du portique occidental. Au rez-de-chaussée, un hall élevé, semi-circulaire et protégé par une demi-coupole; au-dessus de lui, une galerie ouverte; l'ensemble est recouvert par un toit conique qui, pour tuiles, possède de longues feuilles aux extrémités recourbées vers le haut et vers l'intérieur. A gauche et à droite de cette demeure impériale, utilisant

Paysage riverain, détail: l'hippodrome - 715 environ - mosaïque du mur ouest de la cour. Damas, Grande Mosquée.





Paysage riverain, détail: le village - 715 environ - mosaïque du mur ouest de la cour. Damas, Grande Mosquée.

Illustration p. 25

Illustration p. 27

Illustration p. 24

habilement un espace de forme irrégulière, plusieurs maisons privées qui figurent aussi, en groupe, dans le grand panorama. Elles ont des toits plats, à étais ou à pignons qui surplombent de peu de petites fenêtres. A la façon des villages qui se composent sans ordre voulu, ces maisons s'imbriquent les unes dans les autres, de biais, au hasard du terrain, avec le naturel le plus spontané; à la place de la riche décoration du pavillon impérial, des colonnes, pilastres, balustrades et de l'acanthe en volutes, l'ombre et la lumière, seules, découpent leurs zones contrastées sur les pans de ces cubes. Quant au troisième type de construction, le portail à ciel ouvert de la droite de l'écoinçon, ou encore, plus imposant, le grand hippodrome de la vaste plaine située près du fleuve, le représentent. Chacun de ces genres possède une origine différente; l'association n'en est pas peu habile. Elle compose des ensembles variés, d'un caractère heureux et inventif. La naïveté fondamentale, la gaucherie même de l'artiste en face de problèmes tels que le raccourci ou la perspective dans l'espace ne nuisent en rien à la réussite esthétique. La technique de son côté atteste également une haute maîtrise. Marguerite van Berchem, qui la première analysa en détail ces œuvres, y a relevé vingt-neuf couleurs différentes au moins, dont treize verts, quatre bleus et or, trois argent.

La conception des bâtiments aussi bien que leur traitement, les représentations d'arbres et les arrangements formels d'acanthes, sont d'origine classique. Une mosaïque d'Antioche, au ve siècle, compose une bordure avec les principaux monuments d'une ville; à partir du deuxième quart du VIe siècle, de nombreuses mosaïques de pavement, dans des églises, présenteront des thèmes topographiques, en particulier des églises de Transjordanie (Gerasa, Mâdabâ, Mâ'in, etc.). D'autre part, les hautes constructions étroites, avec les toits plats ou à pignons, s'escaladant les unes les autres, ce sont les thèmes architecturaux des fresques de type pompéien, comme celles d'une villa de Boscoreale du 1er siècle avant notre ère. Les peintures pompéiennes montraient souvent aussi des étendues d'eau au premier plan, à cette différence que leurs ports, leurs fleuves ou leurs lacs donnaient une plus grande illusion de profondeur que n'y parvient le fleuve du panorama damascène. Les bâtiments à étages et les édifices publics, eux, sont proches des figurations architecturales des églises byzantines: l'église Saint-Georges de Salonique par exemple (ve siècle de notre ère). Il n'est pas jusqu'à la couverture des toits se terminant en feuilles qui ne possède ses antécédents, qui datent de la fin du classicisme et du début du christianisme. Ils proviennent d'une interprétation erronée d'acrotères, dans des représentations de temples circulaires (tholoi). Un détail fréquent sur les portes — les chaînes que terminent de grosses perles — pourrait rappeler l'habitude encore vivante aujourd'hui au Proche-Orient de garnir les ouvertures de rideaux de perles pour atténuer la lumière sans empêcher la circulation de l'air. Le mosaïste de la Grande Mosquée aurait réduit le rideau traditionnel à une seule de ses rangées.

A la différence des mosaïques du Dôme du Rocher, dont elles sont assez proches par le style et par la technique, les décorations murales de Damas ne portent nullement l'empreinte de la Perse. Les historiens arabes pourraient en donner la clé, selon lesquels l'empereur de Byzance envoya, sur sa demande, des mosaïstes au calife. Des critiques anciens se sont inscrits en faux contre cette assertion. Il est aujourd'hui de plus en plus



Pavillon de palais (au centre), maison particulière (à gauche) et portail (à droite) - 715 environ - mosaïque. Ecoinçon, intérieur du portique ouest de la cour. Damas, Grande Mosquée.

difficile de douter qu'en dépit d'hostilités saisonnières les deux pouvoirs aient jamais cessé d'échanger des cadeaux et des gestes courtois, à l'instar de leurs activités commerciales qui ne furent pratiquement jamais interrompues. Cette collaboration expliquerait l'orientation purement occidentale des mosaïques de Damas.

Les ouvriers n'en travaillèrent pas moins sous les instructions formelles de leurs employeurs musulmans. Aucune représentation animée, alors que les mosaïques des églises en offraient souvent, au milieu d'édifices et de panoramas. Mais comment expliquer ici les constructions architecturales et les paysages? On soutint autrefois que la ville représentée au bord du fleuve n'était autre que Damas elle-même et la Barada; même s'il en était ainsi, le mystère persisterait pour toutes les autres représentations. Un auteur a voulu que la scène montre la « Cité de Dieu », interprétée à partir du paradis des temps classiques et post-classiques. Les textes arabes, contemporains ou presque, n'apportent aucun appui à cette conception. On voit mal du reste le rôle qu'aurait pu jouer cette représentation ici, où elle côtoyait les symboles des ambitions impériales, terrestres, du calife omayyade. C'est le géographe al-Maqdisî qui nous donne la clé la plus vraisemblable de l'affaire. Né à Jérusalem, logiquement donc au courant du sens réel de ces mosaïques, il écrivit aux alentours de 985: «Il n'y a pratiquement ni un arbre ni une ville célèbre qui n'aient été représentés sur ces murs. » Ibn Shâkir, auteur du xive siècle, corrobore ses dires lorsqu'il déclare que ces mosaïques « représentent tous les pays connus » et va même jusqu'à identifier la Ka'ba de la Mecque, monument si particulier qu'aucun musulman n'aurait pu le confondre avec un autre. A la même époque, on l'a déjà dit, des compositions architecturales décorent des églises, où elles visent, comme l'exprima Ernst Kitzinger, « à faire entrer dans le sein de l'Eglise tous les aspects de l'univers physique ». Impossible néanmoins, sans bouleversement économique interne, de transposer cette conception d'une religion dans l'autre. La politique fiscale du premier califat était en effet fondée sur le paiement d'impôts plus lourds par les non-musulmans que par les musulmans; des conversions massives auraient pu dangereusement compromettre les finances de l'empire. C'est le domaine séculier qui constitue maintenant la source et l'assise du pouvoir. Les mosaïques de Damas voudraient donc dire qu'à présent le monde entier, sous l'égide des califes, est entré dans la «Maison de l'Islam»; les églises elles-mêmes y ont leur place, et jusqu'à celles des plus petits villages représentés, mais à leur sommet les mosaïstes ont néanmoins omis de faire figurer des croix.

Ces mosaïques se séparent encore par un autre aspect des manuscrits et des mosaïques chrétiennes de mêmes sujets: chez ces derniers, Jérusalem et les autres agglomérations sont cernées de fortifications avec de lourdes portes et des tours élevées; et cet appareil défensif, caractéristique, figure toujours. A Damas, il manque. Tout est ouvert et pacifique. Ce choix d'une iconographie « idyllique » à la place du « réalisme » de l'église chrétienne proclame la foi nouvelle et jette en même temps un défi: l'empire arabe a conquis le monde entier; l'enseignement de l'Islam fait pénétrer l'univers dans l'âge d'or. Comment pour ce nouvel Etat doué du pouvoir universel imaginer symbolisation plus grandiose de l'ordre qu'il incarne que ces mosaïques placées par lui dans la plus grande mosquée de sa ville capitale?

QUSAYR 'AMRA

En 1898, à une cinquantaine de kilomètres de l'extrémité nord de la mer Morte, A. Musil découvre une demeure et un bain de l'époque omayyade. Il effectue deux autres voyages sur ce site, le troisième en compagnie d'un peintre; quelques années plus tard, l'Académie de Vienne publie un vaste ouvrage illustré de planches en couleurs où le monde aperçoit pour la première fois un grand ensemble de représentations figurées provenant d'un palais arabe de haute époque. Nombre de fresques de l'établissement de bains étaient facilement identifiables à l'époque des premières recherches; elles sont aujourd'hui presque toutes devenues illisibles, noircies par les feux des Bédouins ou ravagées par des graffiti. Leurs détails encore déchiffrables et les reproductions des sujets disparus fournissent néanmoins une meilleure image de l'art séculier des Omayyades que n'a pu le faire aucun des palais retrouvés depuis le temps de Musil. Il faut toutefois reconnaître que bien des aspects de ces peintures sont toujours, pour nous, parfaitement mystérieux; la rareté du matériel rend, ici, toute hypothèse extrêmement hasardeuse et susceptible, bien souvent, de plus d'un renouvellement.

D'emblée, les fresques de Qusayr 'Amra présentaient deux aspects surprenants. En premier lieu, la grande variété des sujets au sein d'un ensemble ne laissant aucun vide sur les murs et les plafonds au-dessus d'un lambrissage — la partie inférieure des murs était même couverte de tentures en trompe-l'œil. D'autre part, le passage assez brutal de sujet à sujet, signe d'un penchant à diviser la surface picturale en sections indépendantes, tendance qui s'affirmera amplement dans la peinture arabe postérieure. Les sujets, dans leur majorité, ou bien s'adaptaient à la destination des locaux où ils figuraient, ou bien évoquaient les travaux courants d'une grande famille omayyade; à l'exception des éléments persans, de quelques autres qui pourraient provenir d'Asie Centrale, les concepts artistiques et le répertoire de l'artiste ont tous des antécédents dans la peinture romaine tardive ou dans la peinture byzantine. De nombreuses scènes de chasse, y compris la mise à mort clôturant la poursuite, mais sans que jamais, semblet-il, le maître, l'acteur principal pourtant, n'y tienne un rôle actif; des scènes de bains, des exercices d'athlétisme, des matchs de lutte, des femmes nues — nombreuses occupées à divers travaux, et des groupes de famille. Un ensemble de petites peintures offre des scènes de construction, l'un des soucis fondamentaux des Omayyades. Plus inattendus, des personnages tirés de l'iconographie mythologique grecque et représentant la Pensée, l'Histoire et la Poésie. Leurs noms sont inscrits en grec; le premier propriétaire de ces peintures connaissait-il cette langue? On trouve aussi une coupole où figurent, avec une certaine rigueur scientifique, les étoiles, ceci dans la tradition des dômes décorés de la fin de l'époque classique, qui se trouvaient souvent associés à un cadre impérial; elle introduit ici les symboles astraux ainsi que le fait une scène de chasse sur un sceau sassanide du Cabinet des Médailles à Paris. Enfin, pour compléter, on relève également dans ces compositions des thèmes décoratifs renfermant des personnages et des animaux au milieu d'un grillage rhomboïdal et de volutes.

Illustration p. 190

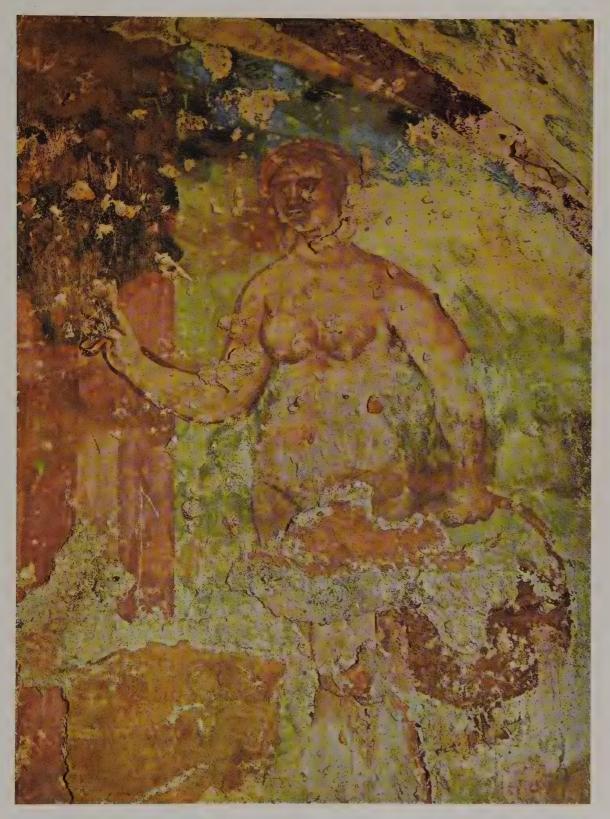
Ces fresques, même si elles n'avaient de fonction que décorative, ainsi qu'il paraît à première vue, seraient déjà fort révélatrices. Le mépris assez prononcé des Arabes d'extraction tribale pour le travail manuel ne les empêche pas de montrer souvent, en

pleine activité, maçons, charpentiers et autres artisans; les Omayyades ne furent pas de grands constructeurs pour rien. Cette dernière iconographie possède toutefois un précédent byzantin qu'elle suit de près; des bâtisseurs avoisinaient Juliana Anicia assise sur son trône, au frontispice du Dioscoride réalisé avant 512 à l'intention de cette princesse, et par où celle-ci entendait rappeler l'érection, sur ses ordres, d'une certaine église de Constantinople (Vienne, Nationalbibliothek, Cod. med. graec. I). Le ciel étoilé du caldarium du bain, que recouvre une coupole, dévoile une autre composante de la mentalité omayyade. Des voûtes, païennes aussi bien que chrétiennes, avaient maintes fois abrité des ciels et des cieux allégoriques. Mais ici, au lieu des fruits de l'imaginaire, le peintre choisit la vérité scientifique. Dès les premiers débuts de l'histoire islamique, on relève donc une attaque directe et rationnelle des phénomènes naturels; la norme est déjà déposée qu'utiliseront souvent les siècles postérieurs. Si elle témoigne d'une attitude scientifique, cette composition pouvait fort bien remplir aussi un devoir magique, celui de garantir la bonne fortune du propriétaire des lieux.

Illustration p. 190

Illustration p. 190

Deux scènes, malheureusement détruites aujourd'hui, révélaient bien plus. Au bout de l'allée centrale du grand hall d'entrée, utilisé probablement pour les audiences et les réunions, une fresque avec un personnage assis sur un trône, entouré d'un halo, flanqué de deux assistants, représenté à la façon du Pantocrator byzantin. Plus bas que lui, une scène aquatique: une embarcation avec quatre personnages nus; dans l'eau, de grands monstres et un oiseau aquatique. La zone bleue entourant le trône représentait sans doute le ciel. La frise d'oiseaux qui la cerne le garantirait. L'inscription arabe qui se déroulait au-dessus du monarque était déjà trop endommagée du temps de Musil pour permettre d'identifier le héros. Il est assez plausible néanmoins d'y voir le calife luimême, car dans d'autres résidences omayyades il préside de la même façon, tout aussi imposant, aux endroits les plus en vue. L'autre scène, encore plus étonnante, se trouvait dans le bas-côté gauche du même hall. Elle représentait, de face, six rois, les plus importants au premier rang, les autres au second. Des inscriptions en grec et en arabe nommaient quatre d'entre eux: l'empereur de Byzance, le châh de l'Iran sassanide, Roderic, le dernier roi wisigoth d'Espagne, et le négus d'Abyssinie, ces deux derniers à l'arrièreplan; les deux autres personnages doivent être l'empereur de Chine et un monarque turc ou indien. Ces rois datent automatiquement la peinture, puisque Roderic ne monta sur le trône qu'un an avant d'être tué au combat par les armées omayyades, en 711. D'autre part, l'œuvre ne peut être postérieure à 750 puisque les Omayyades disparaissent cette année-là. Cette peinture devait remplir une fonction précise, on s'en douta vite. Des recherches poursuivies sur plus d'un demi-siècle, dont l'honneur revient successivement à Max van Berchem, Ernst Herzfeld et Oleg Grabar, en ont progressivement éclairci la nature. Par son thème, l'œuvre appartient à l'iconographie persane: c'est la scène symbolique où les rois du monde accueillent leur souverain. Tous les monarques de cette peinture avaient, au cours de la première moitié du VIIe siècle, été défaits par le calife; mais s'ils se tiennent à une distance respectueuse du seigneur suprême assis sur son trône, ils n'expriment en aucune façon cet écrasement sans espoir que traduisaient avec tant de réalisme les scènes de triomphe des Byzantins et des Sassanides. Les rois ont le geste



Femme au bain - second quart du VIIIe siècle - peinture murale. Qusayr 'Amra (Jordanie), face sud du tepidarium.

Illustration p. 190

de respect des apôtres devant le Christ dans le Codex Rossanensis ou sur les mosaïques de Saint-Laurent-hors-les-murs et de Sainte-Cécile à Rome. La défaite a simplement inauguré des rapports nouveaux. Les adversaires malheureux forment la grande « Famille des Rois » à la tête de laquelle se trouve le chef de l'Islam; les six rois acceptent sa suzeraineté; s'ils s'y soumettent volontiers ils légitiment en même temps, eux les représentants des plus anciennes dynasties, le pouvoir tout récent du calife. Scène de conciliation donc en même temps qu'affirmation grandiose du pouvoir califal. L'inclusion grossière, maladroite même, d'un thème oriental au cœur d'un ensemble purement classique en rend les intentions encore plus évidentes. Le roi sur son trône recèle sans doute des buts semblables. Cette œuvre ne devait-elle pas signifier que le calife commandait à la terre entière, qu'entourent les océans, peuplés de monstres marins, et que domine l'atmosphère symbolisée par les oiseaux? La poterie lustrée iranienne du XIIIe siècle offre aussi ce décor cosmique à un monarque; auparavant, et mieux encore puisqu'il introduisait des oiseaux alentour, un plateau d'argent sassanide du Musée de Téhéran faisait de même; il faut citer également, pour ce qui est de la seule représentation de l'eau, le frontispice d'un manuscrit arabe du XIIIe siècle.

Illustration p. 31

Les femmes nues de Qusayr 'Amra, vues de près, donnent un autre caractère particulier à ces peintures. La sensibilité aux formes plastiques, les jeux de lumière et d'ombre, le naturel des mouvements rappellent la tradition romaine, mais les formes massives des femmes témoignent d'un idéal de beauté antinomique de l'âge classique. L'accent mis sur des seins lourds et des tailles fines a même fait croire à un souvenir plus ou moins vivace des canons de l'Inde ou tout au moins d'une de leurs versions d'Asie Centrale. L'art omayyade a certainement connu des influences orientales, mais pourquoi les mécènes omayyades choisirent-ils de les accepter? Ces peintures sont bien plus que des importations exotiques. Elles reflètent le concept arabe de la beauté féminine tel qu'on peut le reconstituer à travers les préludes amoureux des anciennes odes arabiques: la femme idéale doit être lourde à s'en endormir presque; elle doit avoir de la peine à se lever et perdre sa respiration dès qu'elle s'agite; ses seins doivent être pleins et ronds, sa taille légère et gracieuse, son ventre plat, ses hanches marquées et ses cuisses puissantes à l'en gêner pour passer les portes. De ses jambes, le poète dit qu'elles doivent être des colonnes d'albâtre et de marbre, son cou celui d'une gazelle, ses coudes délicats et doux au toucher, ses poignets ronds et ses doigts effilés. Pour ses traits, les joues blanches doivent être parfaitement sereines, les yeux comme ceux de la gazelle, avec le blanc et le noir bien marqués. Cet idéal de beauté n'appartenait pas qu'aux poètes bédouins. Les cours lui trouvaient la même séduction; un seigneur arabe envoyant à son suzerain persan une jeune captive lui vanta presque dans ces termes les qualités de la prisonnière, et sa description correspondit si bien aux goûts du châh qu'on la conserva soigneusement dans les archives du palais. Cependant, la fresque s'écarte par un point de ce pur sensualisme: les yeux enfoncés dans l'orbite, le regard assez lourd, comme perdu dans l'infini, rappellent les représentations coptes et chrétiennes. L'Islam n'a certes jamais voulu ignorer la réalité corporelle, mais son sens étroit de propriété vis-à-vis de la femme exigea toujours que cette dernière fût amplement couverte chaque fois qu'elle risquait d'être exposée à des regards étrangers. Et les représentations picturales elles-mêmes n'ont pas échappé à cette règle; sur les seuls murs du harem parurent en quelques occasions des nus ou des femmes quelque peu dévoilées.

Dans les peintures de Qusayr 'Amra, malgré un lointain mais réel souvenir de l'art classique, les formes humaines possèdent une certaine gaucherie; les représentations d'animaux, elles, font preuve d'un souci bien plus vif de la réalité. Ce sens de la vie animale caractérisait déjà l'ancien art oriental. La peinture arabe des siècles postérieurs le possédera tout autant.

Les inscriptions grecques de Qusayr 'Amra sont constellées d'erreurs et d'omissions; de plus, on en traça les contours avant de les peindre; l'artiste n'était donc pas d'expression grecque. Mais comme il était capable de rédiger directement des inscriptions arabes et qu'il transcrivit plusieurs mots arabes en orthographe phonétique, il devait être, ou ils devaient être, d'expression arabe et sans doute originaires de cette région. Il y eut peut-être même parmi eux un non-musulman; les savants n'ont pas manqué d'être frappés par une inscription qui possède d'indéniables accents chrétiens.

Le dernier problème est celui de l'identité du propriétaire de Qusayr 'Amra. La candidature du calife al-Walîd ne peut être retenue: non seulement l'ensemble est trop modeste mais l'inscription ne parle que d'un prince (émir). Il s'agit sans doute d'un membre de la famille omayyade, le futur al-Walîd II ou le futur Yazîd III dont la brève apparition à l'horizon califal se situe entre 743 et 744. Tous deux passèrent de nombreuses années dans le désert; al-Walîd II aurait même bien connu le grec. L'hypothèse la plus raisonnable consiste donc à situer ces peintures dans l'intervalle de temps, assez réduit, qui vit le règne du calife Hishâm, c'est-à-dire entre 724 et 743.

Qusayr 'Amra n'est pas, à cette époque, la seule résidence du désert ou des confins du désert. La plupart des Omayyades détestaient les villes qu'ils trouvaient malcommodes et malsaines. Ils se firent tous construire des résidences plus ou moins fortifiées, avec des bains, au milieu de leurs réserves de chasse, sur la frange des terres cultivées de la Syrie et de la Transjordanie. Après al-Walîd, aucun calife omayyade ne réside à Damas; grand nombre de princes vivaient, comme le calife, dans des résidences qui leur permettaient à la fois de gérer directement leurs terres et de partir à la chasse chaque fois que le plaisir les en prenait. En dehors de Qusayr 'Amra, deux ensembles architecturaux nous ont légué des documents picturaux mais sans qu'ils présentent malgré tout autant d'intérêt que ceux de ce dernier site: Qasr al-Hayr al-Gharbî et Khirbat al-Mafjar.

C'est Daniel Schlumberger qui pendant les années trente a fouillé Qasr al-Hayr al-Gharbî (Qasr al-Hayr de l'Occident), château fort de construction savante et fort richement décoré, sur la route de Damas à Palmyre. L'ensemble date du règne du calife Hishâm, plus précisément des environs de 730. Il possède, à côté de remarquables fragments avec des têtes humaines, deux grandes fresques de pavement dans des pièces où se trouvaient des escaliers. Bien qu'un peu pâlies, ces dernières sont en excellent état; la partie qui se trouvait immédiatement au pied des marches a seule perdu presque toute sa décoration. Certains traits, et notamment les passages brusques des zones claires aux

QASR AL-HAYR AL-GHARBÎ zones sombres, laissent entendre que ces peintures voulaient imiter la mosaïque. Ces transpositions n'étaient pas rares à cette époque et les siècles antérieurs les avaient déjà pratiquées plus d'une fois. Que l'on se souvienne simplement des imitations romaines en trompe-l'œil de marbres incrustés.

Illustration p. 35

La première peinture s'en tient à la tradition classique de la région. Au centre, un grand médaillon circulaire où figure un buste de femme tenant entre ses bras une écharpe emplie de fruits. C'est Géa, la déesse de la Terre; divinité chtonienne: un serpent, ici comme dans d'autres représentations, se love autour de son cou. Puis une vaste zone rectangulaire cernée d'un cadre où figurent, entre des volutes, des grappes de raisins. Dans la décoration florale de la surface rectangulaire, deux créatures avec des torses humains, nus, et des arrière-trains (invisibles ici) en queue de serpent repliée trois fois sur elle-même et munie de nageoires. Schlumberger les baptisa avec raison « centaures marins ». De l'autre côté, en mauvais état, deux renards, dont l'un mange des raisins, deux échassiers et un animal, peut-être un chien, en train d'en poursuivre un autre. Un seul détail n'est ni romain ni byzantin: la rangée de perles autour de Géa. Les ouvrages syriens avaient depuis longtemps adopté ce détail d'origine persane; mais les petits motifs floraux intercalés entre les perles lui donnent un caractère totalement différent de celui qu'il possédait sur sa terre d'origine.

Illustration p. 37

La seconde fresque est à l'opposé de la première. Elle se compose encore une fois d'une vaste surface rectangulaire, mais maintenant découpée en trois registres de hauteur inégale et qu'encadre une bordure de rosaces quadrifoliées. Au registre supérieur, deux musiciens, une luthiste et un flûtiste, debout sous des arcades, se font face. Plus bas, un jeune homme, au galop, poursuit des gazelles dont l'une mortellement blessée gît sur le sol, tandis que l'autre, toujours courant, tourne la tête vers le chasseur qui s'apprête à lui décocher une flèche. Au troisième registre, invisible ici et fort endommagé, un serviteur de couleur semble mener un animal à grandes cornes vers un enclos; il tient dans sa main gauche une grosse clé. La bête dont le cou s'orne de rubans était sans doute destinée à la réserve impériale.

Tout dans cette seconde peinture, depuis les personnages principaux jusqu'à des détails tels que la bordure, le thème végétal au-dessus des arcades, l'arrangement floral et le vase devant les musiciens, en indique l'origine persane. Les prototypes de ces musiciens et de ce chasseur pouvaient figurer sur du butin aisément transportable, vases ou coupes d'argent sassanides par exemple. Par contre, aucun objet persan ne comporte de scène comparable à celle du troisième registre. On peut néanmoins l'imaginer sur une peinture; un relief rupestre sassanide présente une scène de chasse dans une réserve royale. Quoi qu'il en soit, puisque toute la première peinture persane a complètement disparu, il n'est pas interdit de voir dans cette fresque, et on l'a déjà fait, le plus fidèle reflet que nous possédions de la peinture sassanide.

En raison de son origine étrangère, elle exprime sans doute mieux que d'autres les intentions réelles du peintre. Ses trois thèmes se rapportent tous à la cour, règle sassanide par excellence; au centre, un jeune prince ou courtisan à la chasse; plus haut, les musiciens de la cour, et en bas, les soins de la réserve royale. Bien qu'ils n'aient rien d'incongru



Géa et centaures marins - 730 environ - fresque de pavement provenant de Qasr al-Hayr al-Gharbî (Syrie).

Damas, Musée national.

dans une résidence royale ou princière, pourquoi a-t-on fait appel à eux, motifs étrangers, et non pas à des thèmes autochtones? Sans doute parce qu'ils évoquaient mieux, persans, la notion du pouvoir et de royauté. Du reste, la façade de Qasr al-Hayr al-Gharbî s'ornait d'un relief représentant un prince, le calife peut-être, vêtu à la persane, la tête coiffée d'une couronne de type sassanide. Un concours de circonstances sur lequel H.A.R. Gibb a attiré l'attention expliquerait cet appel à des thèmes persans. Les califes omayyades avaient plusieurs fois essayé d'enlever Constantinople et d'écraser l'empire byzantin. En même temps qu'ils échouaient, le centre de gravité du califat s'était déplacé vers l'est, essentiellement vers l'Irak, ancienne province de l'empire sassanide, qui en avait

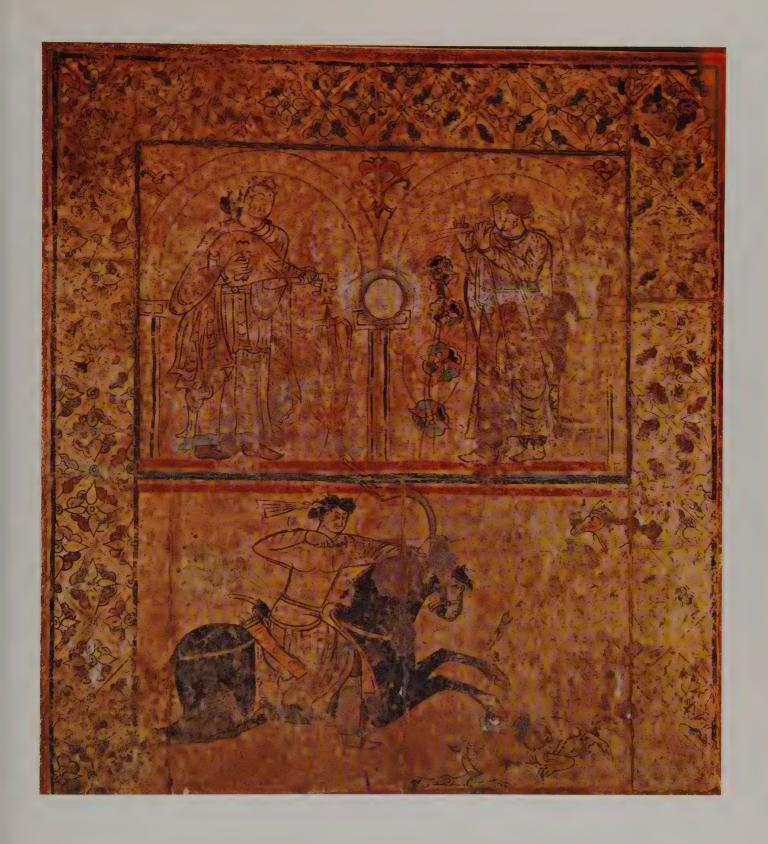
du reste abrité la capitale, Ctésiphon. C'est pourquoi le calife Hishâm, dont le règne vit la construction de ce château, « rompit délibérément avec les ambitions de ses prédécesseurs qui voulaient préparer l'empire arabe à hériter Byzance et inaugura ce processus qui en déplaça graduellement vers l'est le centre administratif ». Les travaux artistiques de cette époque attestent clairement cette orientation nouvelle. Un témoignage de l'historien Mas'oûdî corrobore cet engouement. En 915, il eut sous les yeux une histoire détaillée des rois sassanides où chacun de ces monarques était représenté en personne, couronné, en vêtements de cour; et Mas'oûdî écrit que le calife Hishâm fut saisi d'un tel intérêt pour cet ouvrage touchant pourtant une dynastie défunte qu'il le fit traduire en arabe et accompagner de riches illustrations. Et ce fait, il ne faut pas l'oublier, n'a rien que de symptomatique, car à leurs propres yeux et à ceux de leurs sujets, les califes n'étaient-ils pas alliés à cette antique lignée royale? On a déjà rencontré ailleurs des traces de cette attitude.

La seconde fresque symbolise un dessein impérial; la première n'obéissait-elle pas aux mêmes impératifs? Elle s'en tient fidèlement certes à un style et à une iconographie bien délimités et pourrait donc n'être qu'une décoration sans intention seconde. Mais n'est-ce que pure coïncidence que de retrouver Géa, la Terre, à côté de l'océan qui entoure tout et qu'incarnent les monstres marins? Cette peinture peut être plus qu'une simple représentation cosmique; elle peut en même temps symboliser l'emprise des nouveaux maîtres, les Arabes, sur la terre entière. Puisque cette peinture appartient à une résidence omayyade, cette hypothèse ne saurait donc être exclue de prime abord. Que l'auteur autochtone de cette œuvre l'ait composée sur instruction expresse et officielle, on ne le sait; ce qui est certain, c'est que les convertis de la Grande Syrie pouvaient, eux, interpréter ces thèmes comme il convenait qu'ils le fussent.

KHIRBAT AL-MAFJAR

Leurs fouilles échelonnées entre 1935 et 1948 dans ce vaste palais et dans ses dépendances, situé près de Jéricho, ont fait découvrir à R. W. Hamilton et D. C. Baramki quelque deux cent cinquante fragments de peintures et un grand nombre de mosaïques en fort bon état. C'est à l'intérieur du palais lui-même et dans l'important établissement de bains qui l'accompagnait que furent retrouvées les peintures. Bien que très souvent, et surtout celles qui représentent des personnages et des motifs architecturaux, elles aient des antécédents romains et byzantins, plusieurs compositions décoratives rappellent aussi des textiles originaires de Perse ou peut-être d'Asie Centrale. Ces dernières appartenaient aux palais: les thèmes orientaux non seulement ne cessèrent jamais d'être en vogue, mais on les trouvait mieux adaptés que tous autres à l'entourage d'un monarque. Malheureusement, ces fragments sont minuscules; ils ne permettent qu'une identification générale de leurs thèmes et quelques déductions sur leur style.

Pour éblouissantes qu'elles soient souvent, presque toutes les mosaïques présentent des thèmes géométriques dans la tradition romano-byzantine, mais extraordinairement riches et bien plus variés que leurs ancêtres. Une seule mosaïque offre une représentation figurée; elle se trouvait dans la salle d'audience du grand bain dont elle ornait l'abside au sol surélevé. D'autres mosaïques décoraient aussi cette salle somptueuse: une surface



Musiciens et chasseur à cheval - 730 environ - fresque de pavement provenant de Qasr al-Hayr al-Gharbî (Syrie).

Damas, Musée national.

rectangulaire couvrant le sol de dessins géométriques, qui se retrouvaient sur le banc de maçonnerie courant autour des murs. Hamilton vit dans la mosaïque à représentation figurée un tapis, ceci en raison de sa bordure à glands « si semblable à la lisière de tapis de certains genres ». Cet effet peut être purement accidentel. On le retrouve identique au sein d'un arrangement floral. Mais comme la mosaïque géométrique du bain rappelle également un tapis, il pourrait bien s'agir d'une reproduction de textile, qui serait bien plus vraisemblablement une tapisserie.

llustration p. 39

Illustration p. 25

Le thème central de la mosaïque de l'abside est constitué par un grand arbre, un pommier ou un cognassier, que jouxtent quelques plantes feuillues. Du côté gauche, au sein de cette végétation, deux gazelles en train de brouter des feuilles. Comme si elles venaient de faire un pas tout en mangeant, elles sont légèrement désaxées vers l'avant et vers le centre de la composition. A droite, un lion d'aspect redoutable vient de bondir sur le dos d'une troisième gazelle qui essaie désespérément, mais en vain, de lui échapper. L'arbre, bien que moins détaillé et moins sinueux que ceux de Jérusalem et de Damas, a néanmoins des détails réalistes; ainsi l'asymétrie des branches par rapport au tronc, et la branche qui s'incurve autour de sa voisine plus robuste et plus droite. La partie centrale du tronc et du feuillage est chaque fois traitée en un jaune pâle, auquel succèdent, vers l'extérieur, du vert et un bleu vert. Le tour se découpe sur une bordure noire qui compose une sorte de silhouette à l'arbre, en même temps qu'elle comble les espaces entre les feuilles. Contre ce fond sombre, des fruits rouges, marqués de taches claires aux endroits où la lumière les frappe, et qui se détachent avec vigueur. Comme la bordure noire est plus épaisse sur la droite que sur la gauche du tronc, elle pourrait avoir voulu représenter l'ombre. Au sein du feuillage, un détail réaliste qui s'écarte de la règle: sur la gauche, une branche en deux tons gris qui remplacent le vert et le bleu vert. L'artiste a-t-il voulu représenter une maladie de l'arbre?

La même question se pose de savoir si ce thème est chargé d'une signification particulière. Rien de plus courant, naturellement, dans les mosaïques romaines et byzantines, que des scènes avec des animaux paisibles attaqués par des bêtes féroces. On en rencontre par exemple dans les mosaïques du Grand Palais de Constantinople, attribuées au troisième quart du VIe siècle, et dans celles d'Antioche. Mais ce motif appartient à l'Orient ancien; le lion tuant un animal plus faible est un thème vieux de plusieurs millénaires et qui posséda toujours une connotation royale. La tunique brodée d'Assournasirpal, le centre du bouclier de Sargon II, les bas-reliefs de Persépolis, en fournissent des exemples frappants. De nombreux siècles l'employèrent ensuite dans des contextes identiques: un lion tue un chameau sur la robe somptuaire que fabriquèrent à Palerme en 1133-1134 des artisans arabes pour Roger II; il figure encore en 1578 sur le sceau du grand vizir ottoman Qara Oweis Pacha. Qu'en déduire? Cette composition n'est-elle qu'un sujet de genre ou possède-t-elle une valeur symbolique? Comme c'est la seule mosaïque à représentation figurée de cet ensemble, et qu'elle se trouvait à l'endroit où prenait place, sur le siège qui lui était réservé, le maître de maison, la balance penche en faveur de la seconde hypothèse, qu'appuie du reste le personnage en stuc sculpté, peut-être le calife, placé bien en évidence au-dessus de l'entrée cérémonielle de ce bain même, juché sur une



Arbre et animaux - 724-743 - mosaïque de pavement. Khirbat al-Mafjar (Jordanie), salle d'audience du bain.

base que flanquent deux lions. Dans ce lieu, le lion évoquait bien le pouvoir impérial. La mosaïque de l'abside, en plus de sa valeur décorative, possédait une fonction fort précise: illustrer symboliquement le pouvoir irrésistible du califat. Et comme le thème oriental est transcrit dans le langage artistique de l'Occident, où l'association symbolique de « l'arbre » et de « l'univers » était courante, se manifeste encore une fois ici ce mélange de styles et de concepts qui caractérise la période omayyade. On ne saurait oublier, par ailleurs, que si cette dernière emprunta, elle le fit dans des intentions claires, avec un propos qui la distingue et la caractérise.

Cette affirmation du pouvoir universel constitue, avec ses nombreuses variations, le thème majeur des bâtiments sacrés et profanes de la dynastie. Comme on ne la trouve pas seulement dans des lieux publics tels que les mosquées, mais aussi dans des palais proches du désert, sinon dans le désert même, son usage constant — on serait tenté de dire obligatoire — doit avoir possédé une autre intention encore. Que l'on se souvienne du pouvoir magique qu'attribuaient aux images le Proche-Orient païen et chrétien. Les peintures omayyades pouvaient être investies d'une puissance de ce genre et leur but essentiel, inconsciemment admis peut-être, aurait alors été de perpétuer le pouvoir du régime par une sorte de sympathie magique. Malheureusement, les conditions politiques et intellectuelles changèrent vite. L'âge suivant est animé d'une forte hostilité à l'égard des Omayyades et le sens réel de leurs peintures est vite oublié.

LES PLAISIRS DE LA COUR LES DÉBUTS DE LA PÉRIODE ABBASSIDE

Lorsqu'arrive la fin de la période omayyade, des éléments mécontents exercent une pression de plus en plus forte sur la dynastie. De nouveaux convertis qui, originaires de provinces non arabes, ont le sentiment d'être tenus pour des fidèles de seconde zone, des Arabes insatisfaits, des dissidents religieux, des extrémistes enfin, se groupent sous la conduite d'un descendant d'Abbas, l'un des oncles du Prophète. Cette opposition se cristallise dans l'Iran oriental. En 750, elle renverse le calife; la famille régnante est presque totalement exterminée. L'un des premiers actes de la nouvelle dynastie, celle des Abbassides, est de déplacer la capitale du califat vers l'est. En 762, elle fonde sur les bords du Tigre Médinat as-Salam (« la Ville de la Paix »), mieux connue sous le nom de Bagdad ainsi que s'appelait le village persan qui l'avait précédée sur ce site. La nouvelle dynastie s'appuie avant tout sur l'est de son empire et essentiellement sur l'Iran. Ce dernier pays lui donnera ses premiers grands vizirs. Rien de bien étonnant donc que les califes aient vite adopté coutumes et idées persanes; ils prennent entre autres aux rois sassanides, dont la résidence s'était élevée près de Bagdad, leur cérémonial de cour.

Pendant ces années, la cohésion interne du califat va subir de rudes chocs. Dès 756, l'Espagne fait sécession. Puis l'une après l'autre des régions deviennent à demi indépendantes — le Maroc, la Tunisie, l'Iran oriental. Le calife n'est plus qu'un chef nominal. La défection la plus lourde de conséquences est celle de l'Egypte où de 969 à 1171 règnera une dynastie d'origine tunisienne qui prétendra incarner la légitimité califale. Les Abbassides tombent de plus en plus sous la coupe de leurs vizirs. Le pouvoir réel appartient finalement aux commandants successifs de la garde impériale composée de Turcs. Lorsqu'approche le milieu du xe siècle, le calife n'est plus qu'un personnage décoratif, dont le pouvoir n'atteint même pas les limites de l'Irak. A l'extérieur aussi, les vents s'inversent; plusieurs régions périphériques, l'Espagne en partie et la Sicile, sont reconquises par des forces chrétiennes.

Malgré la fracture politique du califat, les arts et la littérature s'épanouissent sous les Abbassides. De cette époque datent les premières mentions substantielles, écrites, de peintures, ce qui prouve bien, semble-t-il, qu'elles sont acceptées. Si certaines références évoquent des thèmes picturaux que nous connaissons, d'autres parlent de genres dont nous ignorons tout. D'après un texte, l'un des palais de Samarra, éphémère capitale du calife au IXº siècle, possédait une peinture où figuraient une église et des moines avec leur abbé. Le poète du Xº siècle Moutanabbî parle d'une tente décorée d'une peinture sur étoffe ou, plus vraisemblablement, d'une tapisserie. Il en décrit un fragment avec différents animaux en groupes, les uns paisibles, les autres en train de combattre, et une scène où un roi byzantin et ses généraux se prosternent devant un souverain hamdânide, Sayf ad-Daula. Enfin, pour citer encore un autre genre, un traité pharmaceutique du XIº siècle raconte l'histoire d'une jeune esclave turque de Bagdad qui, apparemment stérile, demanda à son maître, selon la coutume de son peuple, de lui faire peindre le

portrait d'un bel enfant afin qu'elle puisse le regarder pendant la nuit et concevoir ainsi un enfant à son image. Aucune de ces différentes catégories de peintures ne subsiste aujourd'hui. D'autres références sont d'un caractère plus général. Les documents de Geniza qui touchent l'Egypte fatimide citent des spécialistes de peintures murales. Enfin, les textes qui signalent simplement la disparition de peintures, par l'âge ou par la main de l'homme, attestent une diffusion encore bien plus grande de cet art que ne le suggèrent les autres références et nos découvertes modernes.

En dépit de malaises sociaux épisodiques et d'une loi autoritaire, ces temps connaissent la paix; les thèmes des peintures exécutées sous la première moitié des Abbassides diffèrent fondamentalement de ceux qu'avaient aimés les Omayyades. La rareté des œuvres conservées, leur état souvent fragmentaire, et les allusions littéraires à des genres que nous ne connaissons pas, rendent toute généralisation dangereuse. Néanmoins, l'un des sujets favoris, sinon le sujet favori de cette période lourde d'événements politiques, semble bien avoir été le portrait des heures et des jours des grands de ce monde.

SAMARRA

Aucune fouille scientifique n'a eu lieu à Bagdad. Comme l'agglomération moderne s'élève sur le site de la ville ancienne, il est peu probable qu'on y fasse jamais des trouvailles d'importance, si ce n'est par le hasard de travaux de terrassement; mais des campagnes archéologiques conduites entre 1911 et 1913 ont amené la découverte de peintures à Samarra. Un fils de Hâroûn ar-Rashîd fonda cette ville pour en faire sa capitale, mais Samarra ne conserva ce rang que de 838 à 883, avant de tomber au niveau de cité provinciale d'importance uniquement religieuse. Par malheur, la plupart des peintures de ce site ont disparu dans la tornade de la première guerre mondiale. Il n'en reste que leur publication par Ernst Herzfeld, leur inventeur.

Plusieurs peintures provenaient de maisons privées et d'établissements de bains, mais les plus importantes furent livrées par le palais Jawsaq et surtout par son harem. L'une d'elles, peuplée d'animaux et de personnages humains, représentait une acanthe en volutes fort complexes. C'est une version tardive d'un thème favori à Rome. La majorité des compositions suivent un style entièrement différent, appartenant à l'hellénisme oriental et derrière lequel il faut voir la présence de l'Iran sassanide. Ce caractère persan rappelle le passage des Mille et Une Nuits d'après lequel des peintres persans mandés à la cour arabe par le calife lui-même décorèrent, dans l'esprit de leur pays, un pavillon de la résidence du maître temporel de l'époque.

Illustration p. 191

Exemple typique du style de Samarra: sur un mur, deux danseuses vêtues s'avancent l'une vers l'autre et versent cérémonieusement du vin dans des coupes qu'elles tiennent entre leurs bras croisés; les jarres sont posées en équilibre sur les épaules des femmes. Les coupes d'or, les diadèmes, les ceintures, les perles des coiffures, les boucles d'oreilles, aussi bien que les lourds costumes et les longues nattes montrent que ces personnes étaient attachées à la cour du calife. Le thème des danseuses appartient à l'antiquité classique, mais cette origine est ici plus que voilée. Les grosses joues, les mentons puissants, les grands nez sont orientaux. Les boucles dessinées en arc, la chevelure rasée par endroits, les longues tresses, les cols évasés ont des parallèles orientaux, arts

mineurs des Sassanides ou fresques de Tourfan. Les plis des vêtements ne tombent pas avec naturel; au-dessus du ventre et des genoux, ce ne sont plus que des motifs cadencés sans rapport avec le réel. Plus importantes encore, la conception même du sujet et la façon dont il est traité: la scène est animée certes, mais d'un mouvement si lent qu'il paraît interrompu. Aucun souci du moment qui passe, de ce par quoi un être se distingue d'un autre; et ces danseuses, comment leur trouver la grâce ou l'abandon qu'implique leur fonction? Le peintre s'intéresse au volume corporel, à la solidité fondamentale de ses personnages qu'il installe en pleine symétrie dans une composition sans hasards. Le seul autre élément est si ambigu qu'on ne sait le définir: coupe de fruits ou de pâtisseries, ou bien « montagnes »? Au total, un symbole de la danse qui s'adresse au monarque, posé comme un monument, bien plus qu'un portrait réel de danseuses vivantes — une cérémonie suspendue hors du temps et non pas un moment de l'actuel.

La chasse est une autre distraction royale; elle figure dans une scène où une chasseresse tue une antilope. Même personnage féminin lourdement vêtu, même type physique, même apparence. Ce sujet, mouvementé entre tous pourtant, et qui suppose tension et mouvement, n'en recèle ici que le plus léger soupçon. Encore une fois un symbole, bien plus que la représentation d'un événement authentique.

Autre passe-temps royal encore, la boisson. Aucune scène de genre n'existe ici à proprement parler, mais une douzaine de hautes poteries, peintes sur un de leurs côtés, évoquent indirectement l'alcool. D.S. Rice a démontré qu'à l'origine ces récipients contenaient des vins fermentés naturellement ou artificiellement; leurs « étiquettes » fournissent le nom du producteur, du négociant ou du sommelier. Les personnages représentés gravitent autour de la cour: ce sont des courtisanes, des chasseurs, des officiers et des personnages barbus, en vêtements sombres, qui pourraient être des moines; les monastères possédaient souvent leurs propres vignes et des cabarets qui n'étaient pas sans réputation. Ces récipients ont dû assister à bien des scènes joyeuses, pourtant leurs sujets sont tous empreints de gravité. La plupart de leurs héros apparaissent de face, l'œil fixe, immobile, dirigé sur le spectateur. Cette attitude, frappante partout, l'est particulièrement dans le cas du chasseur lourdement vêtu qui porte une gazelle sur ses épaules; pourrait-il y avoir contraste plus grand entre cet homme et son équivalent des temps classiques? Où sont la démarche aisée, souple, les vêtements légers du chasseur, sur la mosaïque de pavement du Grand Palais de Constantinople?

Les temps omayyades avaient certes connu des représentations de distractions royales, mais le passage de la scène de chasse de Qusayr 'Amra aux musiciens de Qasr al-Hayr, pour aboutir finalement aux peintures de Samarra, manifeste pourtant un net changement d'orientation. Dans les fresques de Qusayr 'Amra, l'accent était placé sur le mouvement et situait les événements dans l'espace et dans le temps. A Samarra, tous les personnages sont presque figés; leur regard, d'un coup, transperce le spectateur et va se perdre dans l'infini. Cette progression de l'incident au symbole aboutit à une monumentalité impressionnante et parfaitement adaptée à un contexte royal. Par ailleurs, cette pérégrination vers l'abstrait ne dégage pas seulement les personnages du sensuel, elle leur confère une sorte d'ambiguïté sexuelle. Les spécialistes discutent aujourd'hui

Illustration p. 191

encore pour savoir si certaines peintures de Samarra représentent des jeunes garçons ou des jeunes filles. Cette grandeur promise à l'éternité n'en exerça pas moins une puissante séduction; elle fonda un style de portée internationale: les cours seigneuriales et les arts royaux du siècle suivant vont s'en inspirer sans fard.

Les œuvres de Samarra ont un caractère persan; les fouilles de Nichapour à l'est de l'Iran ont fourni des fragments de peintures de la fin du VIIIe siècle ou du début du IXe siècle qui ont le même style. Les fronts des dames replètes s'ornent des mêmes boucles. On ne saurait s'en étonner. Des thèmes floraux très formels y composent aussi une peinture d'un autre genre, destinée aux petites niches qui, par rangées régulières, occupaient des voûtes ou des trompes près des plafonds. Malheureusement, d'Egypte nous ne possédons que d'insignifiants fragments de peintures monumentales remontant à l'époque de Samarra et aux années ultérieures; néanmoins ces fragments, et aussi les thèmes de la poterie peinte, démontrent clairement qu'à la fin du IXe siècle, pendant le Xe et une partie du XIe siècle, le style égyptien était proche de celui qui fleurissait en Irak; le fondateur de la dynastie toulounide était venu de Samarra à la vallée du Nil.

LA CHAPELLE
PALATINE
DE PALERME

Nous avons le bonheur de posséder, dans un endroit assez inattendu, un vaste ensemble de peintures qui doit beaucoup à Samarra. Il s'agit du plafond de l'église érigée dans le palais de Palerme à l'intention des maîtres normands de la Sicile. L'île, gouvernée de 827 à 1061 par des musulmans vassaux de la Tunisie d'abord, de l'Egypte ensuite, retrouva la loi chrétienne grâce au comte normand Roger Ier. Mais la cour normande fit siennes bien des habitudes musulmanes. Des inscriptions au plafond de l'église du palais et sur le manteau somptuaire de Roger II attestent un usage fort répandu de l'arabe. Et ces inscriptions ne sont pas seulement rédigées en arabe, elles sont d'esprit musulman. Le cadran solaire de la cour du palais prie Allah d'accorder longue vie et prospérité au souverain, et il est daté suivant l'hégire. Preuve encore plus frappante de cette adoption par des chrétiens d'une culture étrangère à la leur, la présence de l'hégire et d'Allah dans un contexte qui supporte difficilement d'autre présence que la chrétienne: sur la pierre du tombeau que construisit à sa mère en 1149, dans une église qu'il lui destina, le prêtre du souverain, Grisante. D'après le grand voyageur musulman Ibn Djoubayr, le roi Guillaume II écoutait avec le plus grand soin tous les conseils que lui offraient des musulmans; il lisait et écrivait couramment l'arabe. Les femmes chrétiennes de Palerme imitaient les musulmanes: elles se voilaient, se teignaient les doigts avec du henné; elles aussi parlaient l'arabe. Une autre notation d'Ibn Djoubayr présente de l'intérêt: « Aucun roi chrétien n'était plus sensible aux plaisirs du royaume et plus soucieux de confort et de luxe » que Guillaume II, qui « ... se souciait des plaisirs de sa terre et des manifestations de sa pompe d'une manière qui n'est pas sans rappeler les souverains musulmans ».

La Chapelle palatine dans le palais royal de Palerme est construite en 1140; elle est décorée dans les années qui suivent. C'est une structure hybride avec un sanctuaire de style byzantin à mosaïques de préoccupation chrétienne et un vaisseau occidental aux murs décorés de scènes de l'Ancien Testament; un plafond en bois d'esprit musulman



Un monarque et sa suite - milieu du XIIe siècle - peinture sur bois. Palerme, plafond de la Chapelle palatine.



Scène d'ascension - milieu du XII• siècle - peinture sur bois. Palerme, plafond de la Chapelle palatine.

surmonte ce dernier. Ce plafond, plat lorsqu'il domine les bas-côtés, au-dessus de la nef compose deux rangs d'étoiles à zones interstitielles en forme de croix, dont le complexe arrangement en trois dimensions voulait sans doute évoquer un ciel nocturne. La menuiserie est tout particulièrement élaborée le long des corniches; le plafond s'y abaisse par degrés réguliers, en une succession de stalactites qui déterminent autant de petites niches découpées en relief. Comme c'était déjà le cas à Nichapour, ces niches, et surtout celles de la corniche au dessin compliqué, portent une décoration peinte; aucune surface n'est cependant assez grande pour renfermer plus de quatre personnages. Ces dimensions réduites, les orientations variées, l'altitude enfin, rendent ces panneaux mal observables du sol. La suite royale n'avait pas de difficulté à voir ceux qui se trouvaient à l'est, car l'église possédait une loge royale accrochée haut sur le mur nord, près du coin nord-est. Les panneaux les plus proches de cet endroit recélaient donc sans doute l'iconographie la plus significative.

L'analyse très minutieuse d'Ernst Kitzinger de la mosaïque du sanctuaire a bien montré l'importance capitale accordée au Christ dans son rôle de souverain triomphant; des panneaux proches et tout aussi en évidence représentent des saints guerriers. Ce souci de thèmes royaux et militaires reflète à son tour son éclat sur le monarque, mandataire terrestre du dirigeant des cieux, qui, d'une seconde loge, se trouvait exactement en face de ces images. Les artistes musulmans chargés de participer à la décoration du lieu, affectés à la partie du plafond située en dehors du sanctuaire lui-même, firent aussi appel au thème royal. A l'opposé des mosaïstes du sanctuaire, ils ne pouvaient donner qu'une coloration laïque à leur sujet, ainsi qu'ils l'avaient sans doute déjà pratiqué dans les quartiers d'habitation du palais même. Une inscription arabe du manteau somptuaire de Roger II définit parfaitement leurs préoccupations centrales: « Les plaisirs des jours et des nuits sans cesse et sans changements. » Le roi lui-même apparaît assis sur son trône, une coupe à la main, entouré de pages ou de jeunes esclaves; sur des panneaux voisins, ses proches compagnons, des musiciens en train de jouer de divers instruments, des danseuses et d'autres amuseurs de la cour. Plusieurs personnages vus de face sont empreints de la monumentalité qui distinguait Samarra. Dans le cas du roi, ce choix paraît particulièrement juste. Il met en relief le côté représentatif de l'art de cour; il exprime aussi le souci permanent du monarque, ce combat contre le Temps, son premier et plus redoutable ennemi; préoccupation que trahit également la formule qui suit toujours son nom: « Puisse sa vie durer toujours. » La prédominance du style iranoirakien transparaît jusque dans certains détails de la toilette féminine: boucles audessus du front, longues mèches encadrant la figure; encore une fois le parallélisme est total avec les peintures de Samarra. Au cours des trois cents ans qui viennent de s'écouler, certains éléments ont néanmoins perdu de leur immobilité. Les raisons en seront étudiées en détail au prochain chapitre. Signalons simplement les mouvements et les attitudes des danseuses, bien marqués, et les rythmes des corps, bien plus rapides.

Dans l'une des expressions les plus élaborées de ces « distractions royales », deux flûtistes sont assis de part et d'autre d'une fontaine murale où l'eau jaillit d'une tête de lion, puis s'écoule, en cascade artificielle, jusqu'à un petit bassin au centre orné d'un

Illustration p. 45

Illustration p. 190

Illustration p. 48



Scène dans un palais devant une fontaine - milieu du XIIe siècle - peinture sur bois. Palerme, plafond de la Chapelle palatine.



Scène auprès d'un puits - milieu du XIIe siècle - peinture sur bois. Palerme, plafond de la Chapelle palatine.

jet d'eau. De leurs fenêtres, deux dames observent la scène. La pièce où elles se trouvent, une salle de réception royale sans doute, devait être du même type que celle qui existe encore dans le palais de la Zisa, autre construction arabo-normande de Palerme. Ici avec l'heureuse association des femmes et de la musique, avec l'eau fraîche qui chante dans la fontaine, l'insouciante et riche existence de la cour est traitée comme un tout, sans fragmentation. Scène assez statique certes, symbolique encore et soucieuse de symétrie, avec ses éléments juxtaposés, mais qui par sa complexité nouvelle, par son souci narratif, dépasse de loin les descriptions quelque peu indéchiffrables de Samarra.

Le thème de la royauté figure aussi comme en écho. La clé, c'est encore une fois le manteau somptuaire du roi Roger: deux lions impressionnants y figurent, chacun d'eux mettant à mort un chameau; la chapelle du palais possède aussi un lion luttant contre un serpent qui tente de lui broyer le corps; ailleurs, des aigles enlevant dans leurs serres antilope, lapin ou autre animal de petite taille. Certaines représentations d'animaux n'ont d'autre but que décoratif, mais ces compositions « royales », plus grandes, dont l'origine serait sans doute à rechercher sur des étoffes, des poteries ou des travaux sur métal musulmans, placées dans le contexte d'une église palatine, y prenaient très probablement une valeur symbolique. Et c'est pourquoi ces animaux, bien qu'en pleine action et en pleine violence souvent, ont un aspect monumental, figé, à l'instar de la bête royale qui par la simple vertu de sa présence défaisait automatiquement ses ennemis. Une composition plus complexe mais de même style appartient aussi à cette catégorie; les thèmes du roi victorieux et de l'ascension s'y associent. Un aigle immense enlève entre ses serres deux antilopes, portant sur son dos un personnage minuscule dont le fier maintien montre qu'il est un chef. C'est le roi emporté vers les régions célestes, symbolisées par deux personnages féminins qui sont sans doute des anges. Apothéose donc, la plus haute glorification possible du souverain qui devient ainsi un autre Alexandre emporté vers les cieux. Ce thème appartient certes à l'Orient et à l'Occident, mais comme il apparaît à cette époque dans différents arts musulmans, son origine est ici, bien que le roi porte des vêtements classiques, incontestablement musulmane, ainsi qu'il en va pour les autres peintures du plafond.

Illustration p. 46

Il est impossible d'identifier aujourd'hui avec certitude les auteurs de ces œuvres. Une église qui figure sur un panneau, pour André Grabar, ne peut appartenir ni à un chrétien, ni à un Sicilien. Ugo Monneret de Villard soutint dans son ouvrage monumental consacré à ce plafond que le style de l'œuvre, irakien en fin de compte, exigeait que des artistes mésopotamiens y aient travaillé. Les fonds unis de certaines compositions viennent à l'appui de cette thèse: la peinture de Mossoul du siècle suivant les aura conservés. Bien qu'au XIIe siècle elle ait vraisemblablement possédé un style plus avancé que celui de la Chapelle palatine, l'Egypte fatimide peut avoir elle aussi collaboré à cet ensemble. Enfin, dernière hypothèse, et fort plausible, une origine tunisienne: l'ancien style irakien s'est maintenu longtemps dans ce pays; c'est à partir de la Tunisie que la Sicile fut conquise par les musulmans et elle a pendant des années entretenu d'étroits rapports économiques et politiques avec elle. De plus, les Normands ont commandé eux aussi à cette région; Roger II y a même frappé monnaie d'or à son nom.



Traité sur les Etoiles fixes (Kitâb Souwar al-kawâkib ath-thâbita) d'as-Soûfî: La Vierge - 1009 (400 de l'hégire). (223×147 mm.). Oxford, Bodleian Library, Marsh 144, page 223.

LE TRAITÉ D'AS-SOÛFÎ Loin d'être la marque d'un esprit libertin, ces portraits des distractions de la cour représentent les prérogatives royales. Plusieurs souverains se sont par ailleurs souciés de questions scientifiques. L'intérêt académique n'a pas toujours dicté ces recherches; l'étude de la médecine, de la pharmacie et de l'astrologie touchaient évidemment aussi le bien-être du roi. Qusayr 'Amra possédait un dôme céleste avec les constellations. Les étoiles fixes intéressèrent le puissant sultan bouyide 'Adoud ad-Daula qui vers 965 ordonna à l'un de ses précepteurs, 'Abd ar-Rahmân as-Soûfî, originaire de Rey en Iran, de lui composer un livre sur ce sujet. L'attitude de Guillaume II de Sicile, ce roi qui s'efforça si bien d'imiter les souverains musulmans, montre bien qu'il n'y avait rien de rare pour un monarque de s'intéresser à l'astronomie. D'après Ibn Djoubayr, le roi prêtait l'oreille la plus attentive aux astrologues, s'efforçant toujours de retenir auprès de lui tout spécialiste musulman de cet art qui venait lui rendre visite.

Le livre d'as-Soûfî critique des traités arabes du IXe siècle ayant pour ancêtre commun l'ouvrage classique de Ptolémée connu sous le nom d'Almageste. Tous ces textes étaient accompagnés d'illustrations représentant les constellations et qui perpétuaient la tradition iconographique incarnée par l'Atlas Farnese et les manuscrits de Ptolémée et du Phainomena d'Aratus. L'as-Soûfî de la Bodleian Library à Oxford fut écrit en 1009 par le fils de l'auteur lui-même, d'après le texte autographe de son père. Cet exemplaire reproduit donc un travail antérieur qui, lui, date des environs de 965 et dont le type existait sans doute déjà au IXe siècle. A la différence des prototypes classiques, soucieux d'illusion et de représentation tridimensionnelle, le manuscrit d'Oxford construit des thèmes linéaires autour de points rouges qui reproduisent les étoiles des différentes constellations; ceci tient à ce que l'auteur — un texte nous l'apprend — composa ses figurations à partir d'un globe céleste en métal sur la surface duquel les étoiles étaient gravées. Il s'agit donc d'une transformation par un musulman d'un original classique dont le texte arabe est une mise à jour. Les héros se distinguent de leurs ancêtres grecs légendaires; les thèmes iconographiques sont réinterprétés tandis que les constellations reçoivent des dénominations nouvelles. L'artiste met l'accent sur les groupes astronomiques; la poésie mythologique cède la place à une certaine rigueur scientifique. Les types physiques sont orientaux, et surtout pour les personnages féminins dont les coiffures sont encore une fois les mêmes qu'à Samarra et à Palerme. Autre détail de style, fort caractéristique, les plis des vêtements; ce sont presque les mêmes qu'à Samarra. Emmy Wellesz l'a bien montré, cet ouvrage révèle encore un autre aspect du style iranoirakien, bien que légèrement postérieur aux peintures de Samarra et, en raison de son rôle et de sa technique, de nature plus délicate qu'elles.

Le caractère musulman des modifications iconographiques est bien plus frappant. Presque tous les hommes sont désormais coiffés de turbans, sauf pour l'un d'eux qui porte le haut bonnet dénommé *qalansouwa*. Pour les femmes, le grand changement, c'est qu'elles sont maintenant couvertes des pieds à la tête. Le Chien devient un sloughi proche-oriental et le Cheval emprunte des ailes à un monstre de la Perse. Bon nombre de personnages n'ont plus rien à voir avec la mythologie grecque. La Vierge, traditionnellement figure ailée, souvent les bras chargés d'épis, parfois aussi à demi nue comme une

Illustration p. 51

Nikè, dans la version arabe perd tous ses attributs; elle semble en train de danser. Les personnages, à peu d'exceptions près, ont toujours l'air de participer à une sorte de danse. Hercule est spécifiquement appelé le «Danseur». Le cas le plus significatif est ici celui d'Andromède. Dans ses dernières représentations classiques, c'était une femme presque nue, les bras en croix, enchaînée à un rocher. Dans la version de la Bodleian Library, chaînes et rocher ont disparu; Andromède est complètement vêtue; elle a même, sur de longs pantalons, une seconde jupe, plissée. Jeune femme couverte de bijoux, la main levée dans un geste expressif, elle pourrait être, avec ses voiles qui volent, une danseuse de la cour délassant de ses talents le roi et son entourage. Tous ces bouleversements montrent bien que l'iconographie classique, immuable pourtant pendant des siècles, ne fut pas épargnée elle non plus par l'art de cour, avec son souci majeur des distractions du maître.

Une autre caractéristique de Samarra, l'ambiguïté sexuelle, apparaît particulièrement vive dans ce manuscrit. Hercule, ainsi que presque tous les personnages féminins, porte un riche diadème sur des cheveux longs; il brandit d'un geste élégant une faucille irréelle comme s'il était lui aussi en train d'accomplir un pas d'une danse difficile. Lorsqu'elles sont représentées par des animaux, les constellations donnent lieu à des travaux bien plus soucieux de plastique; les prototypes classiques sont moins éloignés.

Presque toutes les illustrations de cet ouvrage sont néanmoins exécutées dans un style linéaire parfaitement original. La présence persane associée à l'iconographie classique réinterprétée a créé ici un style nouveau, qui, avec celui de Samarra et de la Chapelle palatine, n'appartient qu'à cet âge.

LA DÉCOUVERTE DU MONDE QUOTIDIEN (ÉGYPTE ET IRAK, XI° SIÈCLE)

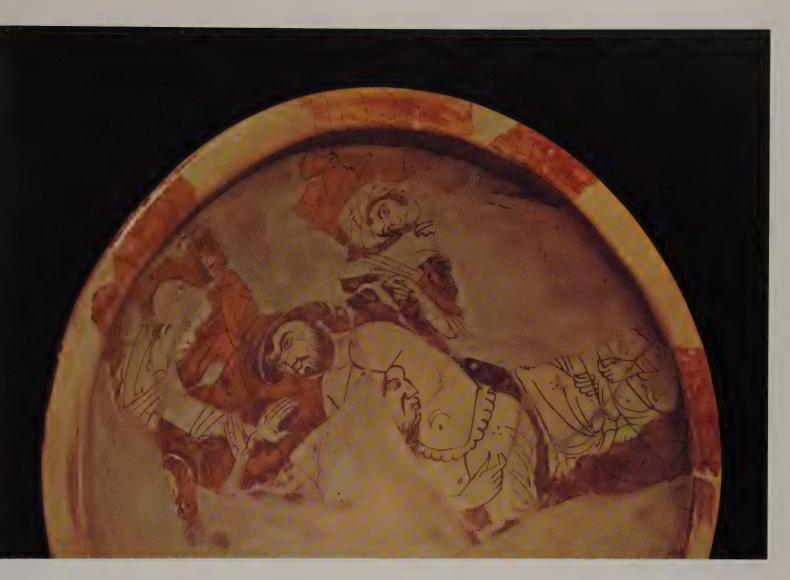
A partir du milieu du VIIIe siècle s'effectue dans le califat une transformation majeure dont le poids marque surtout la seconde moitié du xe siècle et le XIe siècle. Les guerriers arabes, bien vite, ne sont plus l'élément moteur d'une société empreinte de plus en plus de soucis pacifiques. Un groupe nouveau monte qui va jouer un rôle essentiel: celui des marchands et des artisans. Cette classe moyenne émerge dans presque tous les centres urbains de l'Islam où des industries se développent rapidement, produisant textiles, objets de métal et céramiques. Le commerce intérieur et extérieur prend une immense extension qui touche l'Inde et la Chine à l'est et l'Europe à l'ouest et au nord. Caravanes et navires marchands sillonnent sans cesse les terres et les mers, ignorant les distances. Les marchands ne sont pas les seuls à voyager, mais aussi les savants, les écrivains, les juges; parfois même les artisans. La société musulmane devient réellement internationale. Au sein d'un vaste processus d'enrichissement mutuel, la tolérance assez large à l'égard des autres religions suscite nombre d'accomplissements humains.

La montée de la classe marchande se fait sentir dans de nombreux domaines. La puissance financière appelle l'influence politique; deux vizirs du calife fondateur de Samarra avaient été l'un minotier, l'autre marchand d'huile. La littérature de l'époque est truffée de passages attestant le rang social et religieux élevé atteint par la classe commerçante. On n'oublie pas de signaler que le Prophète était originaire d'une ville de négoce, que le premier calife Aboû Bakr avait été marchand d'étoffes et le troisième, 'Othmân, importateur de céréales. Les anciens prophètes servaient eux aussi la même cause: Noé avait été charpentier, Abraham, marchand d'étoffes, et David, armurier.

Rien d'étonnant à ce que l'attitude de cette bourgeoisie à l'égard de la peinture ait été différente de celle de la cour. Au lieu de symboles de puissance, au lieu d'images de privilèges royaux, elle se soucie de la vie quotidienne, de sa vie à elle; non plus la durée, mais le mouvement, le moment saisi au vol.

Deux récits de cette époque jettent une lumière précieuse sur cette attitude. Le célèbre poète aveugle Bashshâr ibn Bourd (environ 714-784), reprochant à un souffleur de verre de Bassorah le dessin assez malheureux d'un gobelet, le menaça d'un poème satirique. Le souffleur trouva parade efficace: il ferait peindre la triste mine du plaignant sur la porte de sa maison. Pour la première fois ou presque, la peinture est accessible à un humble artisan d'une ville irakienne. L'œuvre en question aurait été individualisée, fondée sur le réel, bien qu'excessive et sans doute proche de la caricature.

La seconde histoire parle d'un tournoi entre deux artistes, l'un égyptien et l'autre irakien, qu'organisa, au milieu du XIº siècle, le vizir Yâzoûrî, amateur de peinture. L'Irakien tenta de démonter son ennemi en annonçant qu'il peindrait une danseuse si réelle qu'elle aurait l'air de sortir du mur. Le défi fut relevé par l'Egyptien qui proposa le même sujet, mais en donnant cette fois-ci l'impression que la danseuse entrerait dans le mur, ce qui paraissait un problème bien plus difficile à résoudre. Ils parvinrent, paraît-il,



Bol en poterie lustrée: Scène de lutte (incomplète) - Egypte, période fatimide, XI° ou XII° siècle. (Diamètre, 383 mm.). Le Caire, Musée d'Art islamique, N° 9689.

tous les deux à leur but, par la couleur et peut-être aussi par le raccourci. Peinture égyptienne et peinture irakienne au XIº siècle devaient donc être proches l'une de l'autre; mais, de plus, le souci du mouvement et de l'observation, loin de se limiter à la peinture bourgeoise, avait par conséquent contaminé celle de la cour. Les œuvres postérieures à Samarra font effectivement preuve de beaucoup de liberté, en même temps qu'elles s'intéressent particulièrement à la mise en scène. Le récit du concours cite les noms des deux peintres: Ibn 'Azîz et Qasîr. De cette époque date par ailleurs le plus ancien travail signé qui existe aujourd'hui — un dessin égyptien du xº siècle, d'un certain Aboû Tamîm Haydara. Les peintres prennent donc conscience de leur importance, phénomène que corrobore le récit du tournoi. Qasîr, dit-il, « avait une notion exagérée de sa propre valeur » et demandait des « honoraires exorbitants ».

Illustration p. 55

Cette nouvelle peinture réaliste se résume aujourd'hui en poteries peintes à thèmes figurés, en bois et ivoires sculptés de l'Egypte des xie et xiie siècles. Tout le reste a pour nous disparu, détruit ou à découvrir. Le fragment de coupe du Musée d'Art islamique du Caire est un bon exemple de ce style, où deux lutteurs barbus, le torse nu, l'allure rébarbative, s'affrontent. Des spectateurs, assis ou debout, enturbannés, observent le combat; pris par l'action, ils gesticulent, lèvent les bras. Un spectateur, à gauche, pourrait être l'arbitre. Ce genre de spectacle était certainement habituel aux places publiques de l'Egypte depuis longtemps, mais, à cette époque seulement, un peintre les jugea dignes de son pinceau. De plus, il élit pour support un objet utile.

Illustration p. 49

Une scène de la Chapelle palatine, avec deux hommes auprès d'un puits, témoigne de l'influence de ce nouveau réalisme sur l'art de cour. Le jeune homme de droite tourne la manivelle pour monter de l'eau; le personnage barbu, à gauche, plus en avant, manie un seau de dimensions importantes. Devant les deux hommes, divers récipients dont la présence évoque d'autres gestes courants. La scène prend place sous une tonnelle. L'artiste ne s'intéresse pas seulement à l'action proprement dite; il se soucie de mise en scène. D'autres panneaux de Palerme sont presque des scènes de genre; en d'autres endroits figurent les bâtiments qui auraient pu servir de décor à des scènes d'esprit identique. C'est une véritable découverte du réel; ou mieux une redécouverte, car les peintures égyptiennes des temps pharaonique et hellénistique l'avaient-elles ignoré?

L'épanouissement de l'art du livre

2



Livre des Chants (Kitâb al-Aghânî), tome 17: Monarque sur son trône entouré de sa suite, détail - origine probable:

Nord de l'Irak (Mossoul), vers 1218-1219.

Istanboul, Millet Kütüphanesi, Feyzullah Efendi 1566, folio 1 recto (page de frontispice).

LES MANUSCRITS DE LA FIN DU XII° SIÈCLE AU MILIEU DU XIII° SIÈCLE

In survol de l'art pictural arabe du début du XIº siècle au milieu du XIIº siècle aboutit à l'étonnante constatation qu'aucune des promesses incluses dans le premier envol du réalisme ne semble avoir été tenue. La septième décennie seulement du XIIº siècle voit un nouvel essor de la peinture, qui se manifeste alors dans tous les domaines techniques: métal, poteries, faïences, stuc. Avec la fin du siècle, ce mouvement acquiert encore plus de dynamisme; c'est à partir de ce moment qu'apparaissent soudain les premiers manuscrits à peintures, dont les meilleurs reviennent pour la plupart à la première moitié du XIIIº siècle.

L'amorce de cette floraison de la miniature est certainement antérieure à 1200. Un Evangile copte peint en 1180 à Damiette, dans le Delta du Nil (Paris, Bibliothèque nationale, Ms. copte 13), diffère sensiblement de tous les autres manuscrits illustrés de cette famille. Plusieurs de ses caractéristiques, d'iconographie ou de style, s'expliquent par une influence de la peinture des manuscrits arabes contemporains.

Bien que nous disposions pour ces années d'un matériel plus considérable et plus divers que ce n'est le cas pour les décennies précédentes, ce qui subsiste n'en représente pas moins un simple fragment de ce qui a été. Aucune mosaïque, aucune fresque, aucune peinture de dimensions appréciables n'a survécu au Proche-Orient qui soit postérieure à la décoration de la Chapelle palatine de Palerme, avec une seule exception: une vaste frise en mosaïque de verre, composée de variations assez pauvres sur les thèmes architecturaux et végétaux de la Grande Mosquée de Damas; elle décorait la Médressé Zâhiriva de cette ville et date de 1277. Pour les livres, certains ouvrages existent en plusieurs exemplaires, alors que d'autres sont des versions uniques ou tronquées. Le hasard seul parfois nous a indiqué l'existence d'un ouvrage dont on ne possède aucun vestige. C'est ainsi que Bishr Farès découvrit une référence à un exemplaire illustré du Livre des Monastères d'ash-Shâboushtî qu'au xvie siècle un juriste et historien avait eu sous les yeux à Damas. Il s'agissait d'un texte littéraire du xe siècle, traitant surtout de viticulture et du plaisir de boire dans les cabarets des monastères. De cet ouvrage ne subsiste pas aujourd'hui la moindre version illustrée. Puis, les raisons qui au XIIIe siècle poussèrent un artiste à illustrer tel livre plutôt que tel autre sont parfois incompréhensibles; il suffit de songer au texte arabe de 1270 dont les figurations symbolisent les éléments chimiques (*Mouzhaf as-Souwar*, Istanboul, Bibliothèque du Musée archéologique, N° 1574). Ceci complique singulièrement les recherches. Les coups de chance sont comptés; des enquêtes longues et irritantes préludent la plupart du temps à la découverte de documents nouveaux.

Avec ce matériel limité, fragmentaire et souvent incertain, l'historien d'art trouve peu de secours auprès des méthodes dont il a l'habitude pour étudier les miniatures. Impossible de délimiter les écoles régionales; impossible de préciser, ou même souvent de deviner, l'origine de manuscrits importants. Aucun travail illustré digne de ce nom n'appartient avec certitude à l'Egypte avant 1300. De plus, à partir du milieu du siècle, artistes et artisans qui veulent fuir les horreurs mongoles émigrent en nombre vers l'ouest. Ces réfugiés continuent à travailler sous d'autres protections. Il en résulte un mélange de styles difficile à éclaircir.

Les manuscrits présentent aussi leurs problèmes internes. Le scribe qui recopiait un texte plus ancien intégrait parfois dans sa version des colophons ou des inscriptions datées. Il est souvent impossible d'attribuer une date certaine à un manuscrit; les exemplaires d'âge sûr sont trop rares pour pouvoir fournir une échelle de comparaison solide. Le copiste, pour établir son texte, pouvait s'inspirer de plusieurs versions de son ouvrage et, par suite, introduire des miniatures de différents styles dans un ensemble donné. De même, la simple division des œuvres en deux groupes principaux — illustrations de textes scientifiques et de textes littéraires — ne signifie pas grand-chose; il arriva plus d'une fois au deuxième groupe d'influencer le premier. Il vaut mieux donc présenter les manuscrits en se rapportant à une classification morphologique et à certaines observations d'ensemble, sans chercher à élucider en chaque cas les problèmes d'origine géographique. Ce sondage des composantes n'est du reste pas toujours praticable; lorsqu'il l'est, il permet néanmoins de mieux saisir le jeu des forces créatrices qui modelèrent à pas lents la peinture arabe du haut moyen âge.

LE STYLE PRINCIER DE GOÛT PERSAN

Les premiers poètes arabes s'intéressèrent aux animaux; leurs descriptions, surtout de chevaux et de chameaux, manifestent un sens aigu de l'observation. Qusayr 'Amra offrait des animaux traités avec réalisme: des scènes de chasse, d'autres de caractère plus décoratif, et jusqu'à une curieuse peinture où un ours imite, semble-t-il, une attitude humaine; assis sur un tabouret, il paraît être occupé à jouer d'un instrument de musique. L'un des premiers travaux littéraires profanes des Arabes concerne les animaux; ce n'est guère étonnant. C'est un recueil de fables, auquel ses deux héros, deux chacals, ont donné leur nom: Kalîla et Dimna, et, en fait une version arabe d'un recueil bien plus ancien, d'un sage brahmane nommé Bidpai. Le traducteur arabe de ces fables, Ibn al-Mouqaffa' (mort en 759), ne travailla pas sur le texte sanscrit lui-même mais sur une version persane de l'original datant du VIe siècle. Il annonce en préface que ses animaux concernent moins « les jeunes gens et le peuple » que les rois; le recueil indien n'était-il pas un « miroir pour les princes »? Les illustrations en couleurs, ajoutait le préfacier, avaient pour but de rendre le livre plus attrayant et de mieux faire sentir la morale de chaque récit. Il exprimait aussi le souhait que son travail rencontrât bon accueil et qu'il soit souvent recopié et illustré.

Illustration p. 190

C'est un texte s'adressant donc directement aux rois, illustré dès les premiers temps musulmans et fondé sur une version persane ayant presque certainement contenu des miniatures conformes au style des cours sassanides. Aucun exemplaire de cet ouvrage remontant au haut moyen âge n'existe plus aujourd'hui; à défaut, les représentations animales de notre plus ancien Kalîla et Dimna (Paris, Biblothèque nationale, Ms. Arabe 3465), rédigé sans doute en Syrie entre 1200 et 1220, reflètent encore le hiératisme caractéristique d'un style de cour. Bon nombre de ces miniatures, composées dans un esprit de simplicité et d'équilibre, présentent deux animaux disposés de part et d'autre d'un axe vertical, parfois imaginaire, parfois incarné par un arbre. C'est un style de présentation clairement touché d'héraldique. D'autres miniatures montrent des animaux en pleine action; elles sont elles aussi assez raides; l'aspect anecdotique y est réduit au minimum. En dépit de cette solennité, les animaux possèdent vie et naturel. L'imaginaire don de la parole qui leur est attribué est parfois fort bien rendu; c'est le cas, par exemple, du « Roi des corbeaux tenant conseil ». Seul le frontispice est un travail purement statique. Un prince y est assis, entouré de deux pages debout. Le fond est rouge et la partie supérieure de la composition peuplée de plantes stylisées et d'un oiseau.

Illustration p. 63

Illustration p. 62

Comme cette pièce liminaire n'est pas en bon état, son type iconographique est ici représenté par une image analogue provenant du *Livre des Chants*, ou *Kitâb al-Aghâni*, dont les vingt volumes demandèrent à Abou'l-Faraj al-Isfahânî quatre ans de travail environ et qu'il acheva en 1219. Six volumes de cet ensemble tel qu'il existe actuellement renferment des frontispices (volumes II, IV et volume XI, celui-ci daté 1217, Bibliothèque nationale du Caire, Adab 579; volumes XVII et XIX, Istanboul, Millet Kütüphanesi, Feyzullah Efendi 1565 et 1566; volume XX, Bibliothèque royale de Copenhague, N° 168).



Kalîla et Dimna de Bidpai: Le roi des corbeaux tenant conseil - origine probable: Syrie, vers 1200-1220. (131×202 mm.). Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Arabe 3465, folio 95 verso.

Dans cinq cas, un monarque dans une attitude conventionnelle: il reçoit des dignitaires, il boit entouré de ses courtisans, il essaie un arc, il part à cheval à la chasse au faucon, seul dans un paysage traditionnel. Le frontispice le plus curieux, mais toujours dans le ton, montre des dames de la cour qui dansent, jouent de la musique, se baignent. La composition, la présentation dans ces peintures sont strictement formelles, et ceci même lorsqu'on y danse ou qu'on y joue de la musique.

Illustration p. 65

Le frontispice où un prince assis entouré de huit courtisans tient à la main un arc et une flèche caractérise bien ce style de cour. Tout, dans la composition, se plie à la symétrie, jusqu'aux trois vases de fleurs du premier plan; le monarque se présente strictement de face. Aucun bruit, aucune expression, aucun geste ne séparent les personnages.

Tous sont parfaitement immobiles, à commencer par le seigneur lui-même que l'on dirait brusquement figé, l'arme à la main, le regard plongé dans l'infini. De ce seigneur, vêtu d'une splendide cape aux plis tracés en or, la taille, l'attitude, et surtout les deux génies ailés qui tendent une étole au-dessus de sa tête, soulignent l'importance. Le mode de présentation adopté par cette peinture et par ses voisines signifie bien leur rôle symbolique: elles ne se rapportent en rien au texte qu'elles précèdent. Néanmoins, l'aspect, l'attitude particulière du souverain peuvent, dans certains cas, avoir été inspirés par le conte qui suit la peinture.

Un manuscrit sur papier retrouvé en Egypte (Vienne, Nationalbibliothek, Chart. ar. 25751) où figure un monarque assis dans une attitude solennelle, occupé à boire dans un décor figé, montre que ce type d'illustration existait dès le xe siècle. Il y a une liaison évidente entre les prototypes sassanides et les œuvres du XIIIe siècle.

Kalîla et Dimna de Bidpai: Le lion et le chacal Dimna - origine probable: Syrie, vers 1200-1220 - (125×191 mm.).

Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Arabe 3465, folio 49 verso.



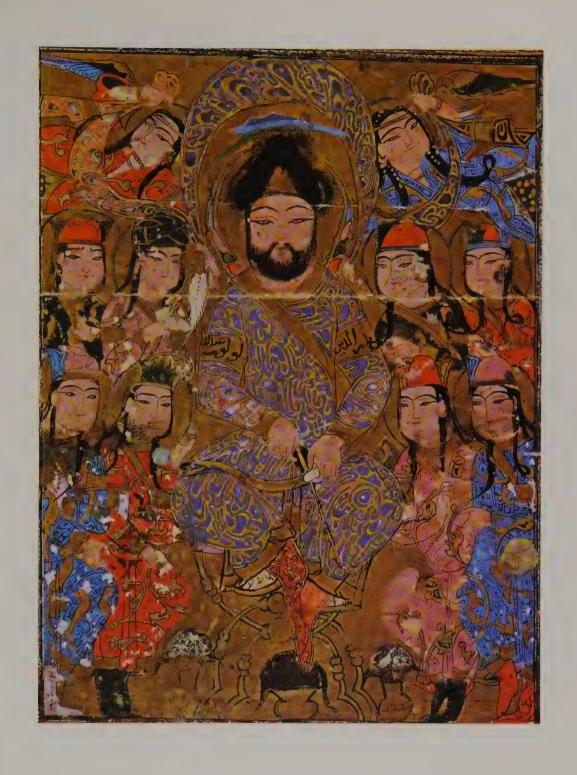
Illustration p. 45

Illustration p. 58

Les rois et les courtisans de ce frontispice rappellent naturellement le souverain assis de la Chapelle palatine, antérieur à eux de quelque soixante-dix ans. Les détails et les coloris des frontispices sont plus riches, certes; les figurants sont plus nombreux, et leurs traits physiques sont autres — ce sont sans doute des Turcs; mais n'y avait-il pas des seigneurs turcs un peu partout dans le Proche-Orient de cette époque? Comme le prince n'est pas Arabe, ce n'est pas un sabre qu'il tient, symbole du pouvoir souverain pour les hommes de cette race, mais un arc ou une flèche qui, plus à l'est, sont chargés du même sens. De toute façon, ce seigneur turc dont l'image provient de l'Iran sassanide, et sur qui s'ouvre un texte classique arabe, atteste bien le caractère international et complexe de la civilisation médiévale arabe. Mais l'anonymat habituel à la peinture musulmane du moyen âge n'est plus de règle ici; dans un coin du cadre intérieur figure un nom: Badr ad-Dîn ibn 'Abd Allâh; il s'agit très probablement, bien plus que du héros de cette miniature, de son auteur; serait-il invraisemblable de lui attribuer d'autres peintures du même ouvrage?

Les savants ont longtemps discuté sur la signification réelle de ces frontispices. Par leurs sujets, ne pouvaient-ils pas indiquer des manuscrits royaux? Ils représenteraient alors le personnage réel qui commanda l'ouvrage. Mais cette hypothèse a peu pour l'étayer; le Kalîla et Dimna de Paris ne contient aucune référence ou allusion qui l'associe à un monarque; les autres manuscrits renfermant des frontispices comparables sont dans la même situation. Or les manuscrits royaux sont toujours désignés expressément. L'hypothèse de l'exemplaire royal, même s'il faut peut-être continuer à la tenir en mémoire, est donc invraisemblable. Les travaux littéraires n'en répondaient pas moins, presque toujours, à une commande royale — par exemple ce Livre des Chants lui-même. Des connaisseurs de sang royal et des membres de la cour s'en faisaient ensuite réaliser de riches copies. Cet exemplaire, ainsi que plusieurs autres du même genre, sont sans doute de ces travaux inspirés d'un exemplaire original destiné au roi et exécutés à l'intention de quelque membre de la classe moyenne résidant dans une grande ville de l'empire. Il possède donc son équivalent dans les illustrations sur métal de scènes royales ou féodales que les riches marchands se faisaient copier d'après les originaux créés pour la classe régnante. Où fut exécuté cet ensemble de vingt volumes, qui demandèrent rappelons-le — quatre années de travail? On en discute encore. Leur proche parenté avec les bronzes incrustés de Mossoul ou dans le style de Mossoul, et les plis de leurs vêtements que l'on retrouve dans les manuscrits chrétiens de la région de Mossoul, poussent à élire cette cité de la Mésopotamie. En ces temps, Mossoul se trouvait sous la coupe d'un Arménien qui, après avoir débuté dans la vie comme esclave, se tailla une position de plus en plus forte, et finit par être officiellement reconnu roi. Il est donc fort possible que nous ayons là un rappel de portraits de Badr ad-Dîn Lou'lou'; l'inscription qui se trouve sur les bandeaux au bas des manches prouve qu'on songea de toute façon à cette identification alors que les peintures étaient à peine achevées; elle est en effet pratiquement contemporaine du travail original.

Le frontispice de style de cour n'existe pas dans les seuls ouvrages relevant des belleslettres proprement dites. Plusieurs textes scientifiques en possèdent aussi. Ainsi, deux



Livre des Chants (Kitâb al-Aghânî), tome 17: Monarque sur son trône entouré de sa suite - origine probable:
Nord de l'Irak (Mossoul), vers 1218-1219 - (170×128 mm.).
Istanboul, Millet Kütüphanesi, Feyzullah Efendi 1566, folio 1 recto (page de frontispice).

manuscrits arabes du *De Materia Medica*, l'ouvrage de Dioscoride consacré aux herbes, où l'on distingue encore le grand botaniste romain assis sur un trône, entouré de deux autres savants de l'antiquité (Istanboul, Sainte-Sophie, N° 3704, XIII° siècle; Bologne, Bibliothèque universitaire, Cod. ar. 2954, daté 1244). A la différence des frontispices des ouvrages destinés à distraire, qui remontent à des prototypes persans et perpétuent le style irano-irakien que nous avaient fait connaître les peintures de Samarra et de Palerme, ces portraits, et leurs homologues, à l'instar des textes qu'ils accompagnent, sont les héritiers de modèles byzantins.

BYZANCE SAISIE PAR L'ISLAM

A l'époque omayyade, deux influences majeures jouaient sur la peinture: l'une classique et l'autre iranienne. Elles coexistaient et, en dehors du sujet lui-même, n'étaient guère gauchies par l'Islam. Sous les Abbassides, c'est l'élément iranien qui prend nettement le dessus. Mais avec le renouveau pictural débutant à la fin du XIIº siècle, l'élément classique l'emporte à son tour, par le canal cette fois-ci de l'inspiration byzantine. Après six siècles d'existence, le monde arabe peut intégrer sans risques, dans sa propre vision des choses, des concepts classico-byzantins. Il y parvient en adaptant au mode de vie arabo-musulman des types iconographiques de Byzance et de nombreux aspects du style de cette ville. Les textes grecs traduits en arabe, dont il existait des versions illustrées byzantines avec figurations de personnages, rendent ce processus particulièrement lisible.

Le Dioscoride daté 1229 du Musée de Topkapi Sarayi à Istanboul (Ahmet III, 2127) l'illustre bien. D'après une inscription liminaire dans son cadre décoratif, il fut rédigé à l'intention d'un certain Chems ed-Dîn Abou'l Fadâ'il Mohammed, qui aurait régné sur le nord de la Mésopotamie et une partie de l'Anatolie et de la Syrie, mais qui n'a pu être exactement identifié. Le scribe, que son nom donne pour originaire de Mossoul, ou tout au moins d'une famille de cette ville, ne date pas seulement son travail d'après l'hégire, mais aussi suivant l'ère séleucide et, plus curieusement encore, il termine son colophon par une bénédiction en syriaque traduisant ainsi un « penchant » occidental. Tout porte à croire que ce manuscrit est originaire du nord de la Mésopotamie ou peut-être de la Syrie.

Cet ouvrage débute par un splendide frontispice sur double page où figurent des personnages sur fond d'or et dans l'ouverture d'une arche qui forme cadre (folios 1 verso-2 recto). Sur la page de droite, un homme assis, sans doute Dioscoride, s'adresse à deux personnes qui, de la gauche et sur la page opposée, se dirigent vers lui, des livres à la main. Le savant est vêtu à la mode classique bien qu'avec un turban; ses disciples sont habillés à l'orientale, mais leurs traits n'ont rien d'oriental. Cette dichotomie va bien plus loin encore: car cette peinture islamique est avant tout une interprétation du portrait d'auteur proprement byzantin, tel celui du fameux Dioscoride écrit avant 512 pour la princesse Juliana Anicia (Vienne, Nationalbibliothek, Cod. med. graec. 1). Le botaniste y était assis sur un fauteuil semblable à celui du travail arabe, un pied sur un tabouret, mais avec la tête nue et tendant les bras vers une jeune femme habillée à l'antique, désignée sous le nom d'Heuresis. Cette personnification de la Découverte tenait à la main une des herbes médicinales les plus efficaces, la mandragore, à laquelle un chien était attaché; les Anciens voulaient qu'un chien arrachât la racine de cette plante pour en neutraliser les effets pernicieux. La version islamique oublie allégorie et superstition. D'abord parce qu'elle faisait paraître deux thèmes interdits, une femme et un chien, ce dernier impur pour les musulmans alors que la première, tête nue, était vêtue de façon indécente, tous deux par conséquent sources impropres d'inspiration. Le peintre musulman les remplace par deux personnages tirés d'autres frontispices byzantins où les dédicateurs,

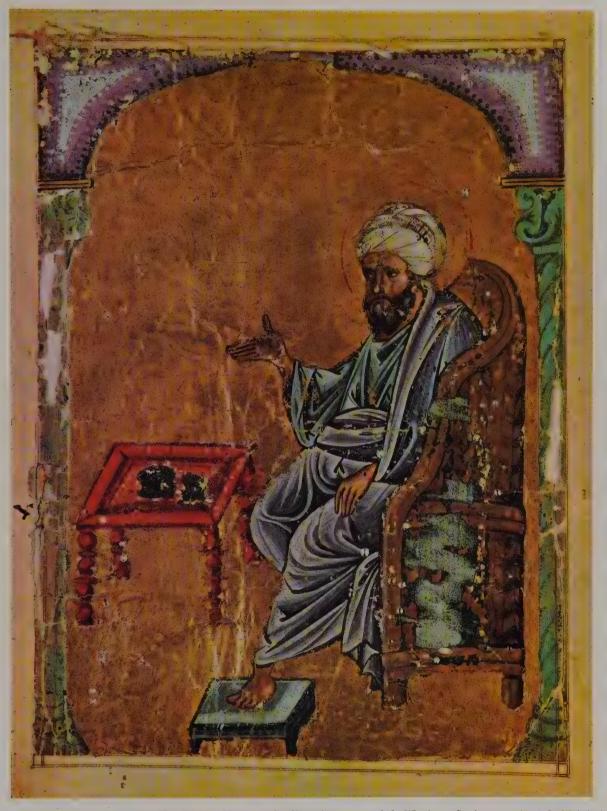
Illustrations pp. 68/69



De Materia Medica de Dioscoride: Deux étudiants - nord de l'Irak ou Syrie, 1229 (626 de l'hégire).

(195×140 mm.). Istanboul, Bibliothèque du Musée de Topkapi Sarayi,

Ahmet III, 2127, folio 2 recto (page gauche du frontispice).



De Materia Medica de Dioscoride: Dioscoride en train d'enseigner - nord de l'Irak ou Syrie, 1229 (626 de l'hégire). (192×140 mm.). Istanboul, Bibliothèque du Musée de Topkapi Sarayi, Ahmet III, 2127, folio 1 verso (page droite du frontispice).

en évangélistes, offrent au Christ leurs écrits, ou encore, en moines, soumettent leurs travaux à l'empereur. Mais là aussi intervient une interprétation musulmane. Ce sont maintenant rapports de maître à disciples. Le sage enseigne et cautionne la copie faite par ses élèves de son propre ouvrage; telles sont les deux idées essentielles de cette composition. Le geste éloquent de Dioscoride le rend bien, et le respect avec lequel ses étudiants viennent lui demander son approbation avant de pouvoir aller à leur tour répandre sa parole. Symbole en fait de l'Islam, dépositaire de l'enseignement classique, gardien de la tradition.

Le double frontispice musulman ne descend pas directement du codex de Juliana Anicia. Les plis bouffants du vêtement de Dioscoride, qui lui font comme une large ceinture, et le dessin plus élaboré de son siège appartiennent à un autre type de portrait d'auteur, plus récent, celui des évangélistes dans les Evangiles byzantins du début du xre siècle. Pour minimes que soient ces modifications, elles garantissent que le frontispice d'Istanboul se fonde sur un travail byzantin interprétant une première version de même origine et datant du vre siècle.

Illustration p. 71

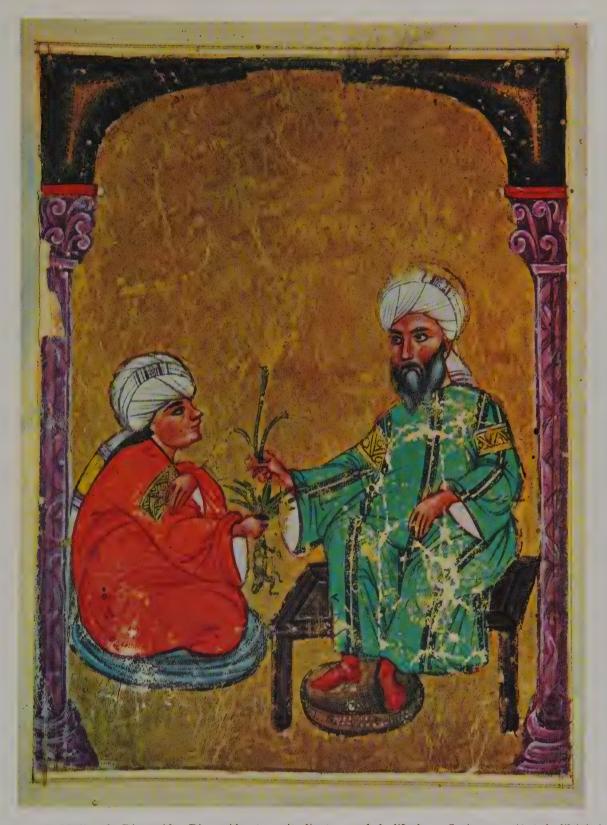
Au folio suivant du manuscrit musulman, autre apparition de Dioscoride avec son élève; le peintre du XIIIº siècle disposait de plus d'une source. Dans cette œuvre sur simple page, de romain, le savant est devenu musulman, et son fauteuil peu islamique, un siège bas provenant de peintures byzantines plus tardives. Par ailleurs, la mandragore figure à nouveau. Cette œuvre est moins cérémonieuse que la précédente; en même temps, elle a aussi perdu la coloration splendide et le dessin si délicat des têtes du travail plus ancien. Aucun signe ne donne à ces deux œuvres une destination royale; leur qualité seule dénote leur origine aristocratique.

Illustration p. 72

Deux autres peintures de ce manuscrit méritent l'attention. Elles illustrent des discussions sur les vertus de plantes médicinales mais incarnent deux conceptions picturales opposées. Dans la Vigne (folio 252 verso), la plante apparaît dans sa réalité, depuis les racines jusqu'aux vrilles. Chaque feuille possède sa coloration particulière, subtilement différente de celle de sa voisine; les veines sont même souvent tracées. Chaque partie de la plante joue librement dans l'espace, avec tout l'inattendu de la nature. Un naturalisme frappant en résulte. Copie d'une illustration classique, cette peinture lui est si fidèle que si elle n'était pas exécutée sur papier, on la prendrait pour un original grec inséré dans l'ouvrage arabe. L'âge du prototype est incertain: haute époque byzantine (vie siècle, si ce n'est plus tôt encore), ou renaissance macédonienne (xe-xie siècle). Le naturalisme et la disposition en pleine page jouent en faveur de la date la plus ancienne — ce point est d'autant plus important pour l'histoire que la Vigne manque au codex de Vienne.

Illustration p. 73

La Lentille (folio 80 recto) forme le plus vif contraste avec la Vigne. Elle obéit à la symétrie la plus stricte. Chaque élément en est semblable à son voisin; aucune gradation dans les coloris; les veines, lorsqu'elles sont indiquées, sont à peine visibles, et purement schématiques. La précision du thème strictement décoratif pourrait laisser croire à un travail au pochoir. L'absence de la racine (qui se serait mal accommodée de cette stylisation) et la disposition horizontale de la plante sur la page, au défi de toute vraisemblance,



De Materia Medica de Dioscoride: Dioscoride et un étudiant - nord de l'Irak ou Syrie, 1229 (626 de l'hégire). (192×140 mm.). Istanboul, Bibliothèque du Musée de Topkapi Sarayi, Ahmet III, 2127, folio 2 verso.



De Materia Medica de Dioscoride: La Vigne - nord de l'Irak ou Syrie, 1229 (626 de l'hégire) - (235×195 mm.). Istanboul, Bibliothèque du Musée de Topkapi Sarayi, Ahmet III, 2127, folio 252 verso.

soulignent encore cette indifférence à la nature. Les illustrations byzantines de Dioscoride, à partir du vire siècle, manifestent un penchant de plus en plus marqué pour la stylisation et la simplification, mais la version arabe va encore beaucoup plus loin qu'elles. De par son caractère abstrait, la Lentille fait figure d'image « islamique ». Cette islamisation touche bien plus la plante que les personnages des folios i et 2: les représentations de plantes et surtout les formes végétales stylisées étaient en effet bien plus familières aux artistes musulmans que celles des êtres humains. Ce manuscrit offre d'autres exemples d'œuvres aussi dissemblables, ainsi que des compositions de caractère intermédiaire. Deux plantes au moins sont dues à la main d'un artiste arabo-musulman, qui signa « 'Abd al-Djabbâr ibn 'Alî as-S... » au folio 29 recto et verso.

De Materia Medica de Dioscoride: La Lentille - nord de l'Irak ou Syrie, 1229 (626 de l'hégire) - (145×180 mm.). Istanboul, Bibliothèque du Musée de Topkapi Sarayi, Ahmet III, 2127, folio 80 recto.



Comment un manuscrit aussi important que celui-ci, un manuscrit royal, pouvait-il se permettre une telle disparité, avec ses deux versions différentes du portrait d'auteur et ses plantes de styles si dissemblables? L'inspiration prise à des sources diverses caractérise tous les manuscrits du monde médiéval, d'Orient et d'Occident. Par ailleurs, cette juxtaposition ne pourra surprendre une personne quelque peu familière avec la littérature arabe. Les textes des autorités les plus solides et les plus respectées, qu'il s'agisse d'histoire ou de sciences naturelles par exemple, abondent en passages où se succèdent des versions inconciliables d'événements ou de phénomènes simples. En général, l'auteur ne cherche jamais à suggérer à son lecteur une préférence; il fait simplement suivre son énumération de cette ravissante formule: « Allah le sait, » évitant ainsi la responsabilité dont l'investirait une opinion critique. Dieu reconnaîtra les siens. L'hérérogénéité de ce manuscrit ne troublait certainement pas le prince arabe auquel il était destiné, même si ce dernier était, chose assez peu vraisemblable, connaisseur en la matière, ou tout au moins amateur.

Si le manuscrit de Dioscoride nous était parvenu par feuillets séparés, s'il avait fait son apparition par sections ou par fragments, à partir d'eux les spécialistes dans leur immense majorité n'auraient pas pu reconstituer une œuvre unique. La variété même de cet exemplaire enseigne deux leçons importantes: il est essentiel de saisir une œuvre d'art dans sa totalité; et les antécédents d'un manuscrit sont bien plus importants que son origine géographique. Le prototype peut être importé et le peintre illustrer son style propre dans une région qui lui est étrangère.

Les meilleures sentences et les plus précieux dictons (Moukhtâr al-hikam wa-mahâsin al-kalim) d'al-Moubashshir, auteur du XIº siècle qui traita de sujets philosophiques, historiques et médicaux, montrent d'autres thèmes byzantins passés sous la coupe arabomusulmane. A la différence du traité de Dioscoride, ce travail n'a pas été directement traduit du grec. Il trouve sa matière, qui appartient à l'antiquité classique, dans la vie et les actes de sages grecs tels que Homère, Solon, Hippocrate, Socrate, Aristote, Pythagore, Galien et autres; il s'appuie simplement mais presque exclusivement sur des sources grecques. Il en existe un exemplaire illustré (Istanboul, Musée de Topkapi Sarayi, Ahmet III, 3206) dont l'inventeur, Franz Rosenthal, a signalé qu'il lui manquait quelques pages dont certaines devaient être illustrées. Ce volume n'est pas daté; l'inscription tracée en or sur sa page de titre fournit un précieux renseignement historique, indiquant qu'il était destiné à un secrétaire de l'atabeg Ilmay; ce dernier n'a pas encore été identifié. Les miniatures de ce manuscrit, par leur style, se placent dans la première moitié du XIIIº siècle; elles pourraient provenir de Syrie.

Illustrations pp. 75/77

Un frontispice sur double page, en mauvais état, ouvre le livre. Sur chaque face, sept bustes de sages disposés dans des octogones et des rosaces quadrifoliées découpés par un tracé géométrique qui ordonne toute la composition. Alors que les sages sont tous vêtus à l'arabe, alors qu'ils figurent dans une création de caractère musulman, leurs très étroits rapports avec les portraits d'auteurs, leur apparition dans un cadre géométrique au début d'un livre, les rattachent, de même que leur nombre, à l'esprit classique. Le groupe des sept sages est un élément permanent de l'iconographie classique.



Les Meilleures Sentences et les Plus Précieux Dictons (Moukhtâr al-hikam wa-mahâsin al-kalim) d'al-Moubashshir:
Portrait d'auteurs dans un décor ornemental - origine probable: Syrie, première moitié du XIIIe siècle.
(250×142 mm.). Istanboul, Bibliothèque du Musée de Topkapi Sarayi, Ahmet III, 3206, folio 173 verso.



Les Meilleures Sentences et les Plus Précieux Dictons (Moukhtâr al-hikam wa-mahâsin al-kalim) d'al-Moubashshir: Socrate et deux étudiants - origine probable: Syrie, première moitié du XIIIe siècle - (146×164 mm.). Istanboul, Bibliothèque du Musée de Topkapi Sarayi, Ahmet III, 3206, folio 48 recto.

La double page finale est en meilleur état. De chaque côté, six personnages en pied dans un cadre décoratif qui, bien que différent de celui du frontispice, appartient aussi à l'Islam musulman. Ils portent tous sur la tête une bande d'étoffe, un peu à la manière des moines chrétiens; les prêcheurs musulmans du reste avaient eux aussi l'habitude de porter cette sorte d'écharpe par-dessus leur turban. Par opposition à ceux du frontispice, qui tous étaient engagés dans un acte ou un autre, les héros de la fin de l'ouvrage parlent:

leurs expressions ferventes, leurs gestes puissants, leurs attitudes tendues, indiquent qu'ils sont tous au service du verbe. Les personnages du sommet et du centre de la peinture regardent en l'air, comme oublieux, dans leur animation, du monde extérieur. Ces regards et ces expressions sont lisibles et le fait que les personnages soient douze sans mystère: leurs ancêtres sont les Prophètes de l'Ancien Testament ou peut-être aussi les Apôtres. De plus, comme l'a fait remarquer K. Weitzmann, pour le peintre musulman, dans un manuscrit byzantin, le portrait d'auteur se trouvait à la fin; un manuscrit de Turin par exemple possède un frontispice sur double page, chacune de ses deux sections avec six prophètes de l'Ancien Testament. C'est peut-être la raison pour laquelle le peintre musulman a placé ici un groupe de portraits d'auteurs à chaque extrémité de son livre, le premier à la musulmane, le second à la byzantine.

Les peintures terminales de l'al-Moubashshir sont de remarquables œuvres d'art. Les personnages trouvent naturellement leur place au sein de la composition géométrique qui ne masque et ne gêne en aucune façon les gestes et le sens d'animation spirituelle. Comme l'Islam a presque toujours préféré les deux dimensions, le souci plastique étonne

Illustration p. 75

Les Meilleures Sentences et les Plus Précieux Dictons (Moukhtâr al-hikam wa-mahâsin al-kalim) d'al-Moubashshir:

Solon et des étudiants - origine probable: Syrie, première moitié du XIIIe siècle - (102×178 mm.).

Istanboul, Bibliothèque du Musée de Topkapi Sarayi, Ahmet III, 3206, folio 24 verso.



ici. La vie, l'énergie frémissante que le peintre confère à ses héros par des mouvements du corps, des mains, des yeux, est encore plus frappante peut-être. Et par là, ces sages rappellent les saints d'une autre peinture, la romane, et surtout ceux du Maître du Missel Berthold de l'abbaye de Weingarten, qui date des premières années du même siècle. Parvenir à empreindre d'une telle vitalité, d'un tel sens du spirituel, un thème figuratif, tout en le maîtrisant aussi bien, et créer une progression aussi puissante que celle qui se résout finalement avec les dernières pages de ce livre, peu d'artistes arabo-musulmans en offriront d'autres exemples.

La miniature typique du corps de l'ouvrage lui-même présentera souvent un sage grec enseignant à un groupe d'étudiants assis en face de lui. Parfois, le maître se réfère à un ouvrage où l'on aperçoit quelque inscription en faux grec; on le voit aussi consulter un astrolabe, ou encore tenir un outil entre les mains. Mais la plupart du temps il se contente de discuter avec ses pupilles. Tous les personnages sont habillés à l'arabe, à l'exception de quelques sages qui portent sur la tête cette sorte de capuchon auquel nous avons déjà fait allusion. Métamorphose arabe encore et cette fois-ci du portrait d'auteur byzantin où un maître à penser professe devant des moines ou des disciples. La tension interne de ces illustrations est loin d'égaler la qualité spirituelle de la composition finale, mais les acteurs sont efficacement individualisés; gestes soulignant la parole, attitudes vives, sinon quelque peu poussées, tout renforce la sensation d'une discussion réelle. Le portrait de Solon unit tous ces traits. Dans la miniature où figure Socrate, la situation est quelque peu différente. Si le sage est toujours en train de parler, il fait bien plus figure de penseur que d'orateur. Son personnage lui-même possède une longue histoire iconographique; c'est le philosophe classique qui s'est peu à peu transformé, comme Weitzmann l'a démontré, en prophète de l'Ancien Testament. L'islamisation en est à un stade intermédiaire. Le turban maladroit de Socrate l'illustre. La barbe de Solon, d'un blond roux, contrastant avec celles de ses auditeurs, ainsi qu'avec leurs chevelures, atteste que le peintre a voulu souligner la race étrangère de son acteur principal. Les mêmes attitudes et les mêmes gestes se répètent tout au long de l'ouvrage. Pourtant l'artiste ne tombe jamais dans la redite. Il incorpore si habilement ces éléments communs dans ses illustrations qu'à chaque fois on a le sentiment d'assister à un événement isolé et qui n'aurait pu être représenté autrement. L'audace des couleurs, les paysages et les intérieurs réduits au simple minimum ajoutent à la monumentalité de ces œuvres en même temps qu'elles effacent la modestie de leurs dimensions. Ces peintures comblent un fossé, celui qui sépare le transitoire et le momentané du grandiose et du constant. L'honneur d'y être parvenu appartient en propre à cet instant particulier de la peinture que sont les créations arabo-byzantines.

Puisque l'art byzantin a influencé profondément la peinture des manuscrits du XIIIe siècle, il n'est pas étonnant qu'il ait aussi touché un domaine de la littérature arabe qui ne doit rien à la tradition classique. Il s'agit des Séances ou Maqâmât d'al-Harîrî (1054-1122) dont les cinquante chapitres, si populaires, se situent dans de nombreux milieux, arabes ou tout simplement musulmans. Il n'est aucune miniature de l'al-Harîrî de 1222 (Paris, Bibliothèque nationale, Ms. Arabe 6094) qui ne frappe aussitôt par ce que

Illustration p. 75

Illustrations pp. 76/77

Illustration p. 79



Les Séances (Maqâmât) d'al-Harîrî: Aboû Zayd à Najrân s'adresse à une audience (Quarante-deuxième Séance). Origine probable: Syrie, 1222 (619 de l'hégire) - (157×205 mm.).

Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Arabe 6094, folio 147 recto.

H. Buchthal a appelé son « aspect hellénistique ». On retrouve l'humeur plutôt sévère d'une grande partie de la peinture byzantine. Dans la miniature reproduite ici, les traits du personnage barbu de gauche, Aboû Zayd, le héros principal, sont pratiquement byzantins, d'autant plus qu'il porte encore sur la tête le capuchon des moines chrétiens. Les plis des étoffes, surtout chez les deux personnages de gauche, sont encore presque classiques, bien que la gradation délicate du clair au foncé ait disparu et que le traitement général ne soit pas sans une certaine dureté. L'architecture retrouve le fond divisé en trois parties si fréquent dans la peinture et la mosaïque byzantines et aussi l'arche traditionnelle.

A regarder cette scène dans son ensemble, on lui donnerait volontiers pour ancêtre, comme l'a fait remarquer K. Weitzmann, une représentation du « Lavement des pieds ». Aboû Zayd, dans le rôle et l'attitude du Christ, se dirige vers un personnage qui adopte à s'y méprendre la pose de saint Pierre; les autres acteurs, derrière lui, pourraient très bien être des apôtres.

Illustration p. 77

L'arrière-plan architectural montre que l'artiste a voulu préciser la localisation de son tableau; par là il s'éloigne du Solon d'al-Moubashshir qui prenait place aussi dans un intérieur. Les deux œuvres sont néanmoins proches, autant par l'iconographie que par le style. Mais cet arrière-plan est toujours plus symbolique que réel; aucune relation entre les personnages et lui; il se limite aux deux dimensions et pourrait n'être qu'un décor de carton. Pratiquement pas de sol; aucun cadre autour de la scène.

Malheureusement il s'agit là encore d'un manuscrit d'origine géographique mystérieuse. Les représentations figurées du *Kalîla et Dimna* de Paris, proches de celles-ci, n'aident en rien. H. Buchthal a fort bien défendu l'hypothèse d'un atelier de la Syrie du Nord et la plupart des spécialistes l'ont acceptée.

L'APPORT ARABO-MUSULMAN

Les éléments étrangers, byzantin et iranien, occupent une place assez importante dans cet art nouveau de la miniature islamique. Mais cette présence suppose en premier lieu, sur les terres arabes, une attitude mentale favorable à la miniature elle-même. D'où provient cette brusque sympathie?

La réponse est sans doute loin d'être simple. A prendre les choses de haut, il faut d'abord imaginer certains facteurs généraux. Les longs règnes de plusieurs personnalités de premier plan ont certainement joué un rôle ici, préparant, directement ou indirectement, le terrain à cette floraison. A ces hommes appartiennent en toute probabilité le calife abbasside an-Nâsir (1180-1225), homme capable s'il en fût, et le régent de Mossoul avant d'en être le roi, Badr ad-Dîn Lou'lou' (1218-1259). Par ailleurs, de riches marchands furent sans doute de grands protecteurs et de grands acheteurs. L'abondance des objets de qualité qui n'étaient pas destinés à des rois l'implique, ainsi que l'insistance de la littérature arabe directement antérieure à cette période sur les marchands et les bourgeois en général, insistance qui traduit bien le rôle de leur classe dans la société de ce temps. Il faut signaler aussi les nombreux éloges littéraires tressés aux grandes villes du monde arabe. La prospérité majeure de ces cités appartenait certes déjà au passé, mais comme pour toutes les civilisations, le premier déclin vit aussi la plus grande effervescence culturelle. L'art de figuration qui surgit dans ces centres urbains perpétuait le réalisme qu'avait connu l'Egypte dès le x1º siècle.

A deux autres facteurs revient le rôle de catalyseur. Premièrement, de brèves allusions dans des textes contemporains signalent un vif engouement pour les arts dramatiques populaires — «passions» chi'ites, marionnettes, théâtre d'ombres, ce dernier sans doute le plus important pour nous. L'univers du théâtre d'ombres avec ses chameaux s'avançant dans le désert, ses navires progressant sur la mer, ses batailles terrestres avec fantassins et cavaliers, ses marins grimpant à des cordages, ses attaques de places fortes avec l'appui de machines de siège, ses pêcheurs avec leurs filets, ses chasseurs d'oiseaux avec leur fronde, ne voisine-t-il pas directement avec celui des miniatures? Ces pièces de théâtre, comme les manuscrits, comprenaient naturellement aussi des scènes simples à plusieurs personnages. Le rapport entre les deux domaines d'expression paraîtra plus étroit encore lorsqu'on se rappellera que le théâtre d'ombres utilisait des figurines polychromes découpées dans du cuir et qui évoluaient derrière un écran blanc. Ces silhouettes ne devaient pas être très éloignées des personnages des miniatures. Les temps moins reculés fournissent une preuve de l'impact du théâtre d'ombres sur la miniature: les acteurs d'un Kalîla et Dimna, du XVIIIe siècle sans doute, aujourd'hui à Istanboul (Bibliothèque du Musée archéologique, Nº 344) sont nettement marqués par ceux du théâtre turc de Karagöz.

Le second facteur, c'est l'immense popularité des Séances d'al-Harîrî. Les personnes cultivées en appréciaient au plus haut degré l'invention linguistique. Le héros par ailleurs ne pouvait manquer d'exercer une puissante séduction sur les couches populaires:



Les Séances (Maqâmât) d'al-Harîrî: Aboû Zayd abandonne al-Hârith pendant le pèlerinage (Trente et unième Séance) origine probable: Nord de l'Iraq, second quart du XIIIe siècle - (92×188 mm.).

Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Arabe 3929, folio 69 recto.

l'érudit et retors Aboû Zayd qui vit de son astuce et qui, bien qu'en conflit permanent avec la morale publique, parvient toujours à tirer son épingle de la jungle urbaine. Par plusieurs côtés, il semble l'équivalent littéraire des «voleurs» ('ayyâroûn) qui, un peu plus tard, dans les grandes villes du monde arabo-musulman et surtout à Bagdad au milieu du XIIe siècle, professaient un idéal égalitaire de justice sociale, donnant aux pauvres ce qu'ils prenaient aux riches, et défiant sans cesse les autorités chargées du maintien de l'ordre public. Les Séances pour certains auraient été une tentative littéraire d'expression dramatique : l'existence d'œuvres destinées à l'audience populaire des théâtres d'ombres ou de marionnettes du XIIe siècle, et composées à partir des tribulations d'un brigand sympathique du genre d'Aboû Zayd, est encore purement conjecturale. A supposer qu'elles aient même vraiment existé, elles ne furent sans doute jamais couchées par écrit, car elles visaient un public assez fruste et n'exigeaient aucune exactitude textuelle. De toute façon, le XIIe siècle ne nous a rien légué de ces textes, ni de leur héros. Par contre, la seconde moitié du XIIIe siècle nous a transmis trois pièces du théâtre d'ombres; les orientalistes y ont décelé une ressemblance avec l'œuvre d'al-Harîrî qui, pour lointaine qu'elle soit, n'en est pas moins difficile à mettre en doute.

Quoi qu'il en soit, la fin du XIII siècle a vu une floraison des arts populaires, et surtout du théâtre d'ombres; ce dernier s'intéressa à des sujets très proches des Séances d'al-Harîrî, et celles-ci, à leur tour, suscitèrent un vaste ensemble d'illustrations, à commencer par celles des célèbres Magâmât elles-mêmes.

Ces données en tête, une miniature des Séances remontant au second quart du XIIIe siècle (Paris, Bibliothèque nationale, Ms. Arabe 3929) montre immédiatement ce qu'elle doit au théâtre d'ombres: gestes et groupement des personnages. Tout y rappelle silhouettes et marionnettes, et jusqu'à la petite plante du centre; on dirait un élément de décor théâtral, un de ces accessoires qui situent une scène, indépendant de la ligne du sol et sans rapport avec les acteurs. Au contraire de la miniature des Maqâmât de 1222 appartenant à la même bibliothèque, cette peinture, avec son Aboû Zayd débordant de vie, n'a rien de byzantin. Malheureusement, c'est encore ici un des manuscrits qui se taisent obstinément sur leur âge et leur lieu d'origine. Son style n'est pas sans rappeler celui de Mossoul, mais on ne saurait aller plus loin. On le situe au second quart du XIIIe siècle, et sans doute dans ses dernières années.

Ce réalisme neuf de la fin du XIIe siècle et du XIIIe siècle met immédiatement en relief les ressources toutes particulières qu'offre à l'illustration la page de manuscrit — plus proche du spectateur, elle permet des détails beaucoup plus délicats — par rapport au décor de plafond, ou de la pièce de poterie, ronde et concave. Grâce à ce support plus fécond, à ces conditions plus heureuses, et surtout à l'élan culturel de ces années, l'ancien réalisme donne vite naissance à une peinture de genre. Une miniature le montre bien, qui appartient à un Livre des Antidotes (Kitâb ad-Diryâg) exécuté en 1199, et dû à un auteur inconnu de la fin des temps classiques désigné sous le nom de Pseudo-Galien, ou Pseudo-Joannes Grammaticos (Paris, Bibliothèque nationale, Ms. Arabe 2964). Le pharmacien Andromachos, héros de cette miniature, avait l'habitude d'aller sur ses terres surveiller le travail de ses paysans; son serviteur lui apportait toujours son repas sur place. Un jour, il découvrit dans la jarre fermée qui contenait sa boisson le cadavre décomposé d'un serpent; le liquide se révéla un remède efficace contre la lèpre. La peinture décrit simplement une scène campagnarde; les acteurs de l'anecdote, le pharmacien, le serviteur avec la jarre et le plateau où se trouvait la nourriture de son maître ne figurent qu'à l'arrière-plan, dans le coin supérieur gauche, tandis que les paysans évoqués par le texte leur font pendant dans le coin supérieur droit. La plus grande partie du tableau dépeint différents travaux des champs, sans rapport avec le texte. L'artiste suit une progression logique: après les laboureurs viennent le moissonneur, qui coupe une plante avec une faucille, un homme conduisant deux bœufs attelés à un rouleau à égrener, deux autres paysans qui vannent et tamisent le grain; enfin, un petit âne qui apporte ou emporte, on ne sait, une charge. Toutes ces scènes attestent un sens aigu de l'observation; le peintre n'a laissé lui échapper aucun détail des gestes, outils, vêtements, propres à chaque travail. Seuls les cercles situés derrière les têtes, qu'utilise souvent la peinture de cette époque pour mettre en évidence cette partie du corps, et ceci jusque dans les portraits d'oiseaux, descendent directement de l'iconographie byzantine, débarrassés toutefois de la notion de sainteté qui les y accompagnait. Mais ce motif subit lui aussi une métamorphose: Illustration p. 82

Illustration p. 79

Illustration p. 84



Livre des Antidotes (Kitâb ad-Diryâq) du Pseudo-Galien: Le pharmacien Andromachos surveillant les travaux agricoles - origine probable: nord de l'Irak, 1199 (595 de l'hégire) - (195×210 mm.).

Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Arabe 2964, ancienne page 22.



Livre des Antidotes (Kitâb ad-Diryâq) du Pseudo-Galien: La guérison du favori piqué par un serpent dans le pavillon royal - origine probable: nord de l'Irak, 1199 (595 de l'hégire) - (218×210 mm.).

Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Arabe 2964, ancienne page 27.

il arrive que les cercles aient des bords coloriés ou fleuris. Pour l'homme moderne, la miniature possède néanmoins deux limitations nettes. L'auteur pénètre peu le problème de l'espace; le seul soupçon qu'il s'y soit intéressé, c'est la scène de foulage où le vanneur est légèrement masqué par son camarade; à ceci près, chaque personnage est disposé isolément sur le plan pictural, sans rapport avec ses voisins. De plus, l'inventeur de ce manuscrit, Bishr Farès, l'a bien fait remarquer, les deux registres superposés entretiennent des rapports identiques à ceux qu'ils auraient eus dans un relief assyrien. En second lieu, chaque moment succède à son voisin, sans qu'aucun lien existe entre les travailleurs. Seules l'imbrication des personnages et la logique dans l'ordre des travaux établissent une certaine cohérence dans la composition. Cette inclination à énumérer de la sorte des éléments successifs et étrangers les uns aux autres (tendance qualifiée parfois « d'atomiste »), les plantes et autres motifs qui séparent les groupes comme une ponctuation la soulignent encore. Les couleurs elles aussi, appliquées en taches, accentuent ce sentiment de discontinuité. Cette œuvre en fin de compte apparaît comme un simple inventaire pictural de travaux agricoles. Mais l'extension de l'horizon iconographique relègue au second plan ces limites de la composition. L'artiste, bien qu'il travaillât très certainement dans un centre urbain, fait preuve d'un vif et nouvel intérêt pour la vie agricole, au point d'en oublier, et de loin, les exigences particulières de son sujet du moment. Et cet éveil de conscience ne lui appartient pas en propre. Il apparaît en effet dans l'art irakien de cette époque: on le rencontre dans ses représentations sur métal.

Illustrations pp. 84/85

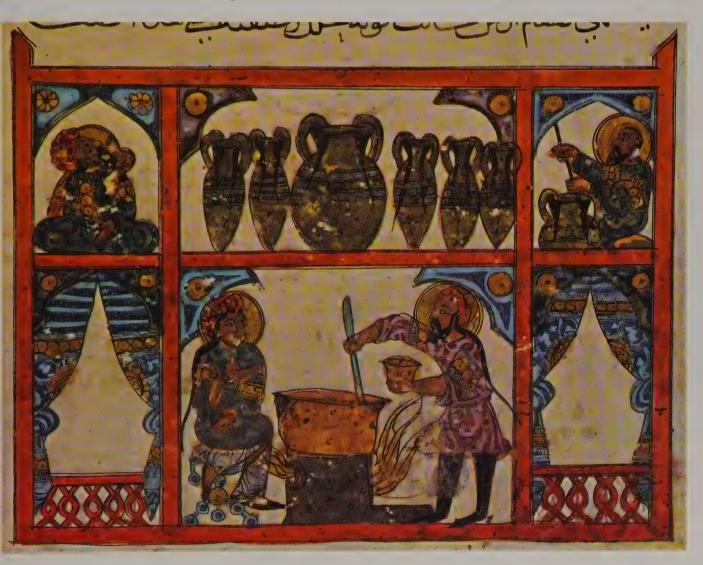
Mais en dehors de ces rapports avec la peinture de genre, ce travail possède aussi une importance culturelle. Plusieurs inscriptions de l'ouvrage, certaines d'entre elles tracées dans un fort beau coufique, laissent entendre qu'il fut écrit, et sans doute illustré, par un scribe chi'ite à l'intention de son neveu. Ces deux personnages appartenaient à une grande famille religieuse; la récurrence fréquente du terme d'« Imam » dans l'état de leur lignage l'indique. La preuve est là, tangible, que les familles de la classe moyenne, et même de vocation religieuse, possédaient et aimaient les livres illustrés; l'interdit religieux s'était donc estompé. Malheureusement, la ville, ou à défaut la région où cet ouvrage vit le jour, sont inconnus. L'hypothèse la plus vraisemblable la donne pour l'Irak et sans doute le nord de ce pays.

LE JEU DES CULTURES

Plusieurs manuscrits de cette période associent des traits persans, byzantins et arabes. S'il arrive que tel de ces éléments se manifeste isolément, plusieurs d'entre eux se côtoient aussi parfois dans la même peinture.

Dès le IXº siècle, les peintres byzantins de Dioscoride avaient de temps en temps fait paraître des personnages à côté d'herbes médicinales, pour illustrer la maladie guérie par la plante représentée ou, dans d'autres cas, la récolte ou la préparation de cette dernière. La première incarnation de ces « personnages explicatifs » dans la peinture arabe figure dans un Dioscoride exécuté en 1083 se fondant sur un autre, daté 990 (Leyde,

De Materia Medica de Dioscoride: La Pharmacie - Bagdad (Irak), 1224 (621 de l'hégire) - (135×174 mm.). New York, Metropolitan Museum, Legs Cora Timken Burnett, No. 57.51.21.



Bibliothèque de l'Université, Or. 289, Warn.). Dans ces premiers travaux arabo-byzantins, les personnages sont disposés avec une certaine maladresse; ils sont trop petits par rapport aux plantes. Mais un ensemble de miniatures d'un manuscrit de 1224 (Istanboul, Sainte-Sophie, Nº 3703) atteste déjà un progrès appréciable. Le prototype byzantin n'est certes pas très éloigné mais plusieurs scènes composent des tableaux de genre authentiques et fort bien équilibrés. Les peintures traitant de la préparation de médicaments en font partie. D'autres, représentant les soins donnés à des patients, ou des réunions de médecins ou de pharmaciens, pourraient provenir de manuscrits byzantins différents; elles aussi témoignent d'un net souci du réel. Les miniatures d'un troisième groupe sont de conception entièrement arabe: ce sont des paysages qui servent de cadre à des plantes, et des tableaux montrant, par exemple, la pesée d'un médicament dans une pharmacie bien outillée du bazar. Tous les sujets nouveaux n'ont sans doute pas été inventés pour la première fois pour ce manuscrit; plusieurs peuvent avoir appartenu à d'autres textes, des Magâmât par exemple. C'est en partie à travers ces scènes que l'Occident a d'abord pris conscience d'une peinture arabe. Quelques années avant 1910, trente et une illustrations, coupées par un malfaiteur dans le manuscrit d'Istanboul, apparurent sur le marché européen et furent vendues à des collections publiques ou privées.

Illustration p. 87

La « Pharmacie » du Metropolitan Museum à New York est une de ces scènes figurant sans raison apparente dans un manuscrit. Au rez-de-chaussée de son magasin, un pharmacien, qu'observe un jeune homme assis, fait chauffer un mélange à base de miel. La plus grande partie de l'étage sert à entreposer des jarres de préparations. L'aide du pharmacien en vérifie une. L'attitude méditative du personnage de gauche le donne clairement pour le chef de l'entreprise. Le comportement humain est bien étudié dans ses détails, la mise en scène est soignée, mais le peintre ignore encore tout de l'espace. La platitude et la disposition du cadre architectural, le caractère même des personnages, rappellent les décors du théâtre d'ombres.

Illustration p. 89

Alors que la « Pharmacie » pourrait très bien provenir d'une scène de taverne à l'image de celles qui figurent dans les *Maqâmât*, l'illustration qui accompagne le chapitre sur l'Astragale atteste un mode tout différent d'altération. C'est une autre source qui en est responsable. La plante elle-même est traitée à la manière habituelle, avec des racines, des branches et des feuilles. Mais au lieu d'être placée dans un espace abstrait, à l'instar des peintures byzantines et des travaux arabes qui suivent leurs traditions, elle est associée à une scène de chasse où un chien féroce apparaît au détour de collines, à la poursuite d'une gazelle au galop. Cet épisode n'était pas nécessaire; seule la plante intéresse le texte. D'autres miniatures de cet ensemble lient leurs plantes à des oiseaux, parfois à une sauterelle, à un papillon, à un lapin; une illustration montre aussi un oiseau pourchassé par un aigle. Sans aller jusqu'à l'extrême incarné par la « Pharmacie », l'artiste n'en montre pas moins un désir réel de rendre plus vivantes ses images de plantes.

Des Dioscoride du milieu des temps byzantins avaient déjà offert des scènes animales qui n'étaient pas justifiées par le texte; le peintre islamique du volume de Sainte-Sophie possède un sens plus sûr de la composition et de la décoration que ses confrères. Des poursuites d'animaux figurent également sur des objets islamiques de cette période. En frises



De Materia Medica de Dioscoride: L'Astragale et scène de chasse - Bagdad (Irak), 1224 (621 de l'hégire). (160×193 mm.). Istanboul, Musée de Sainte-Sophie, Ms. 3703, folio 29 recto.

complètes, elles apparaissent sur des objets de métal — preuve claire de la faveur permanente de ce motif vieux comme le monde. Les animaux y sont isolés, sans paysage et sans que leur réalité physique soit bien marquée. Par contre, dans ce Dioscoride, la gazelle, par son corps, par sa façon de poser la patte, rend d'une façon parfaite les trois dimensions. Plus encore, les plantes courtes, et les collines avec leurs étagements successifs et vaguement triangulaires, pour abstraites qu'elles soient, participent largement à la composition. Mieux, elles permettent aussi d'imaginer un moment antérieur: le chien qui lève l'animal, la gazelle bondissant vers le terrain plat dans l'espoir de pouvoir lui échapper. Le réalisme de l'action, l'importance du décor, poussent à croire que cet épisode de chasse provient d'un autre manuscrit. Comme il s'agit d'un travail de facture classique, cet élément étranger pourrait bien provenir d'un traité de chasse byzantin; La Chasse aux chiens du Pseudo-Oppien, dont la Biblioteca Marciana à Venise (Cod. gr. 479) possède un exemplaire, vient à la mémoire. Ce manuscrit date du XIº siècle et renferme des scènes aussi vivantes et aussi réalistes que la peinture de l'ouvrage de Sainte-Sophie, cette dernière toutefois de dimensions plus importantes.

Cette plante et cette scène de chasse forment une combinaison heureuse; les deux éléments disparates se complètent l'un l'autre. Quoique l'astragale — légumineuse dont la racine rappelle le radis — soit bien trop grand pour son contexte, sa taille même fournit à la composition un axe longitudinal et comble l'espace vide au-dessus de la scène de chasse; c'est le format presque vertical de l'école de Bagdad qui se retrouve, fort différent de celui des écoles contemporaines de Perse et de Mossoul, plus large et plus plat. Mieux encore, la plante, ancrée dans le sol de la figuration complémentaire au lieu de flotter dans l'espace, avec son mouvement élancé paraît faire partie intégrante du paysage. L'art du peintre a rendu la gazelle et l'astragale indissociables. L'image statique d'une plante s'est transformée en une scène vivante, et ce rapprochement de la nature et d'un sport qui connut toujours la faveur des Arabes confère à cette œuvre un réel intérêt humain.

Par leur charme décoratif, par la délicatesse et la sensibilité de l'artiste, par leur parenté avec la peinture de genre, les illustrations du Dioscoride de 1224 occupent une place unique au sein des travaux scientifiques. L'origine géographique de ces peintures n'en est donc que plus intéressante. Bien que le colophon se taise sur ce point, les recherches de H. Buchthal l'ont définitivement située à Bagdad, ainsi d'ailleurs que celle de la copie elle-même, due à un certain 'Abd Allâh ibn al-Fadl; le peintre, lui, reste inconnu.

Illustration p. 85

Le Livre des Antidotes du Pseudo-Galien, écrit en 1199 (Paris, Bibliothèque Nationale, Arabe 2964), associe avec bonheur le style de cour iranien aux scènes de genre arabes. L'une de ses miniatures illustre l'histoire d'un favori que ses ennemis, après l'avoir empoisonné, enfermèrent pour qu'il y meure dans un pavillon. Un serpent l'y piqua dont le venin agit comme antidote; l'homme reprit conscience, guérit et fut sauvé. Sur la peinture, la victime se frotte le pied mordu par le serpent, mais son attitude témoigne qu'elle est encore sous l'influence du poison. Deux jardiniers accourant de la gauche, l'un d'eux une pelle sur l'épaule, viennent la délivrer. Ils ne portent que le vêtement sommaire des gens de leur état. Derrière le pavillon, un troisième jardinier, sans se douter de rien, continue à travailler pacifiquement. A l'étage, le roi entouré de



Livre des Antidotes (Kitâb ad-Diryâq) du Pseudo-Galien: Scènes de la cour - origine probable: Mossoul (nord de l'Irak), milieu du XIIIe siècle - (320×255 mm.). Vienne, Nationalbibliothek, A.F. 10, folio 1 recto.

Illustration p. 84 Illustration p. 87

Illustration p. 91

ses courtisans se livre aux plaisirs de la boisson. Comme son sujet concernait la vie de cour, le peintre l'a traité dans le style iranien, celui qu'illustrait le frontispice du Livre des Chants d'Istanboul. Le contraste est puissant entre la stricte symétrie de l'ensemble — roi vu de face et courtisans immobiles — et le bruit, l'affolement, le réalisme de la scène de genre dans la section inférieure. Ces deux éléments contradictoires n'en sont pas moins étroitement unis, qu'encadrent et soudent les arbres latéraux. Et cette conciliation de deux tendances antinomiques confère à la miniature bien plus de cohésion interne que n'en possède la scène agricole, plus « pure », du même volume; mais par ailleurs, ici, aussi bien que dans la « Pharmacie » du Dioscoride de 1224, le peintre ignore la profondeur spatiale.

Au centre du frontispice d'un autre Livre des Antidotes (Vienne, Nationalbibliothek, A.F. 10) figure également une scène royale où le monarque, entouré de courtisans disposés en rangs réguliers, est occupé à boire. Plusieurs changements importants ont eu lieu. Non pas que le roi soit assis à gauche de la composition, faisant place à un autre personnage; les scènes d'audience des travaux sur métal incrusté offrent déjà cette disposition. L'élément essentiel, c'est le serviteur qui, assis en face du roi, fait griller de la viande; sujet plaisant, mais peu digne d'un décor formel. De plus, derrière le palais, quatre ouvriers s'occupent tranquillement à leurs tâches habituelles. Un homme, en bas à gauche, ose même tourner la tête comme pour chuchoter quelque chose à son voisin. En touches réalistes, c'est la vie quotidienne qui fait son apparition dans le décor jusqu'ici rigidement ordonné. Et pour le souligner mieux, deux épisodes supplémentaires: au-dessus de la composition centrale, une scène de chasse; plus bas, des hommes et des femmes à dos de chameau. Cette occupation, comme les personnages, n'avait rien que de familier pour la cour mais la liberté qui l'anime s'oppose encore au protocole rigide des frontispices de style iranien, originaires des reliefs et de la vaisselle d'argent sassanides. Les deux scènes des registres supérieur et inférieur s'écartent, par le style et par la disposition même, des représentations habituelles aux manuscrits arabes. Des peintures de la Perse seld joucide, contemporaines de celles-ci, et elles aussi dans ce format horizontal, celles retrouvées depuis peu d'un Varka va Goulchâh d'Istanboul (Musée de Topkapi Sarayi, Hazine 841) par exemple, peuvent les avoir influencées. Ce deuxième Livre des Antidotes n'est malheureusement pas daté. On peut raisonnablement l'attribuer au milieu du XIIIe siècle; l'opinion générale le rattache à Mossoul, par où s'expliquerait son emprunt d'éléments persans contemporains. Des objets signés prouvent que Mossoul recueillit des travailleurs sur métal iraniens chassés de leur patrie par l'invasion mongole.

Le jeu des différentes tendances culturelles est encore plus complexe dans un traité technique qui, à en juger par le nombre de ses exemplaires conservés, fut sans doute fort répandu. Le sultan ortokide Nâsir ad-Dîn Mahmoûd (1200-1222), qui habitait Âmıd, en Mésopotamie du Nord, saisi d'admiration par les mécaniques qu'avait imaginées son ingénieur personnel, demanda en 1206 à ce dernier de lui rédiger un ouvrage à leur sujet. Telle est l'origine du célèbre Livre de la Connaissance des Procédés mécaniques (Kitâb fî ma'rifat al-hiyal al-handasiya) d'al-Djazarî. La culture scientifique à laquelle ces automates devaient naissance provenait tout d'abord des découvertes mathématiques



Livre de la Connaissance des Procédés mécaniques (Kitâb fî ma'rifat al-hiyal al-handasiya) d'al-Djazarî: L'horloge à l'éléphant - origine probable: Syrie, 1315 (715 de l'hégire) - (310×219 mm.). New York, Metropolitan Museum of Art, Legs Cora Timken Burnett, Nº 57.51.23.



Lectionnaire jacobite syrien des Evangiles: Entrée du Christ à Jérusalem - monastère de Mar Mattaï, près de Mossoul (nord de l'Irak), 1220 (1531 de l'ère séleucide) - (220×250 mm.).

Vatican, Bibliothèque Apostolique, Ms. Siriaco 559, folio 105 recto.

et mécaniques d'Archimède et d'autres savants grecs, diffusées par des compilations grecques, celles de Héron d'Alexandrie et de Philon de Byzance par exemple. Les textes classiques contenaient des illustrations dont le but était d'éclairer la nature et la fonction des machines représentées; les traductions arabes reprirent ces illustrations. Le texte d'al-Djazarî perpétue donc par ses peintures une tradition classique, bien qu'il ne partage avec ses ancêtres que la conception même des machines et quelques-uns de leurs détails. Quant aux illustrations, elles sont dans leur ensemble de caractère oriental.

L'«Horloge à l'éléphant» du Metropolitan Museum of Art à New York provient d'un manuscrit dispersé, daté 1315, dont l'origine est inconnue mais pourrait bien être syrienne. Bien qu'il soit de plus de cent ans postérieur aux premiers exemplaires de ce traité, et que son style soit peut-être marqué d'une certaine évolution par rapport aux originaux, il donne la meilleure image de ce travail: les détails techniques les plus importants y sont mieux visibles que dans la version de 1254 (Istanboul, Musée de Topkapi Sarayi, Ahmet III, 3472), en moins bon état que l'autre, qu'elle suit d'assez près.

L'Horloge indique l'écoulement des heures de trois façons différentes. D'abord, sur l'échelle vers laquelle se tourne une petite figure située au-dessus de l'éléphant; ensuite, sur un grand cadran (absent de la reproduction) placé au sommet de la construction en forme de tour sur le dos de l'éléphant; sur ce cadran, à chaque heure qui passe, une petite ouverture noire et circulaire se dévoile et devient blanche. La troisième méthode ne cherche qu'à amuser; elle justifia sans doute à elle seule l'ouvrage entier. Toutes les demi-heures, l'oiseau, du haut de la coupole, siffle et tourne sur lui-même; le cornac frappe l'éléphant avec son pic et martèle son tambour de sa baguette. De plus, le petit personnage qui, d'en haut à gauche, comme d'une fenêtre, semble observer la scène, agite bras et jambes comme pour convaincre le faucon qu'il domine de lâcher un caillou. Le dragon incline ensuite son immense cou à la base articulée; de sa gueule, le caillou tombe dans un vase situé sur le dos de l'éléphant. De là, il poursuit sa chute à l'intérieur de l'animal, cogne un gong et vient finalement s'arrêter dans une petite coupe; autant de cailloux, autant de demi-heures. Cet automate rappelle les églises et les beffrois médiévaux où des robots annonçaient de façon distrayante le passage du temps.

L'éléphant et son harnais provenaient en droite ligne de l'Orient, de l'Inde en premier lieu. Le peintre n'eut donc pas tort de représenter le cornac sous les traits d'un Indien à la peau foncée, vêtu d'un pantalon bouffant et d'une écharpe étroite. Mais l'instrument de cet homme, un véritable pic, s'il correspond à la description qu'en donne al-Djazarî, n'a rien à voir avec l'Inde. Dans le monde arabe, un Indien figurait Saturne, et souvent avec cet outil pour emblème. Une autre croyance orientale, antérieure, elle, de plusieurs millénaires à l'Islam, apparaît aussi dans cette peinture sous les espèces du combat qui menace entre l'oiseau, synonyme du ciel et de la lumière, et le serpent, symbole de l'obscurité et du monde souterrain. Cette infusion orientale n'a pas empêché plusieurs concepts grecs de se glisser en même temps dans la composition. Aucun des membres de l'éléphant n'est articulé; les temps classiques ne voulaient-ils pas que cet animal fut sans jointures? De même, à l'exemple des Byzantins, le peintre lui fait la trompe trop longue et avec une embouchure énorme.

Illustration p. 93

Illustration p. q1

En dépit de restrictions d'origine religieuse, les peintres musulmans pouvaient donc non seulement élaborer leur forme d'expression personnelle, mais aussi rivaliser de plain-pied avec des traditions aussi solides que l'iranienne et la byzantine dans l'illustration des manuscrits. Le dynamisme de leur style paraît mieux encore à l'empreinte dont ils ont marqué les manuscrits chrétiens qui virent le jour dans l'orbe de leur culture. Un Evangile copte de 1180, déjà cité, se trouve à la Bibliothèque Nationale; l'influence de l'Egypte n'y est pas difficile à saisir. Plusieurs manuscrits illustrés de l'église jacobite syrienne sont nés en Mésopotamie; ils portent le même sceau. L'« Entrée du Christ à Jérusalem » d'un Lectionnaire des Evangiles, travail syriaque exécuté en 1220 au monastère de Mar Mattaï près de Mossoul (Bibliothèque Vaticane, Ms. Siriaco 559), révèle la nature multiple de l'influence exercée par les artistes arabo-musulmans de Mésopotamie, et surtout de la région de Mossoul. Par leurs vêtements et leurs turbans, par la structure plus orientale de leurs têtes, leurs gros nez busqués, leurs gestes animés, les personnages de ce Lectionnaire ressemblent souvent à ceux des manuscrits arabes. C'est tout particulièrement le cas pour les habitants de Jérusalem qui, dans cette entrée de Jésus, sont massés sur la gauche et en avant. Certains détails d'origine arabe se retrouvent jusque dans les comportements individuels: en face d'une maison, un homme se tourne vers son voisin, à l'image du serviteur de gauche dans le frontispice du Livre des Antidotes de Vienne. Presque tous les personnages ont la tête cernée d'un halo. Ce fait est lui aussi assez révélateur; les manuscrits chrétiens d'origine byzantine n'accordaient cet attribut qu'au Christ et aux saints. Certains soldats du « Massacre des Innocents » possèdent même des auréoles dont le peintre chrétien se sert sans plus de discrimination que son confrère arabe. La stylisation, les coloris des arbres et des montagnes, quelques éléments architecturaux aussi, sont purement arabes. Mais ce qu'il y a de plus nettement islamique dans cette œuvre, c'est l'arabesque au sommet de la page; elle figure au même endroit dans plusieurs miniatures arabes. Cette parenté, soutenue d'autres détails encore, est frappante; on voulut autrefois voir là, et dans un autre ouvrage de la même année (Londres, British Museum, Add. 7170), que l'école jacobite syrienne, de tradition picturale plus ancienne, était l'une des sources premières de la peinture arabo-musulmane. H. Buchthal fut le premier à affirmer que ces points de concordance ne concernaient que des éléments étrangers au premier style qui, lui, doit tout à Byzance; par contre, ils constituent un fondement essentiel et durable de la peinture musulmane. Cette dernière est donc plus ancienne.

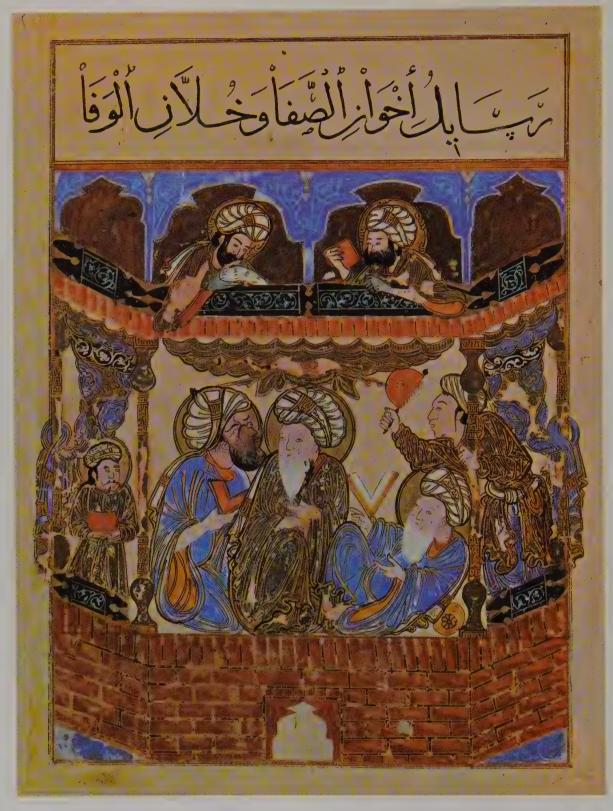
ACCOMPLISSEMENT A BAGDAD

Il est assez séduisant de disséquer un ancien manuscrit pour y chercher les styles qui s'y pressent. L'historien d'art ne doit jamais oublier pour autant que c'est l'œuvre mûre qui compte, où l'artiste a su transformer, assimiler, des concepts anciens pour créer œuvre neuve et originale. Pour autant que nous le sachions, c'est dans les années qui suivirent 1200 que la peinture arabe connut son plus grand dynamisme, son autonomie la plus marquée, dans la capitale du califat abbasside; avec le deuxième quart du XIIIe siècle, elle atteint sa gloire la plus authentique.

Par une sorte d'ironie, un texte sur les chevaux, le Livre de l'Art vétérinaire (Kitâb al-Baytara) d'Ahmed ibn al-Hôsein ibn al-Ahnaf, en fournit le premier témoignage. Le colophon d'un exemplaire de cet ouvrage se trouvant à la Bibliothèque Nationale du

Livre de l'Art vétérinaire (Kitâb al-Baytara) d'Ahmed ibn al-Hôsein ibn al-Ahnaf:
Deux cavaliers - Bagdad (Irak), 1210 (606 de l'hégire) - (120×170 mm.).
Istanboul, Bibliothèque du Musée de Topkapi Sarayi, Ahmet III, 2115, folio 57 verso.

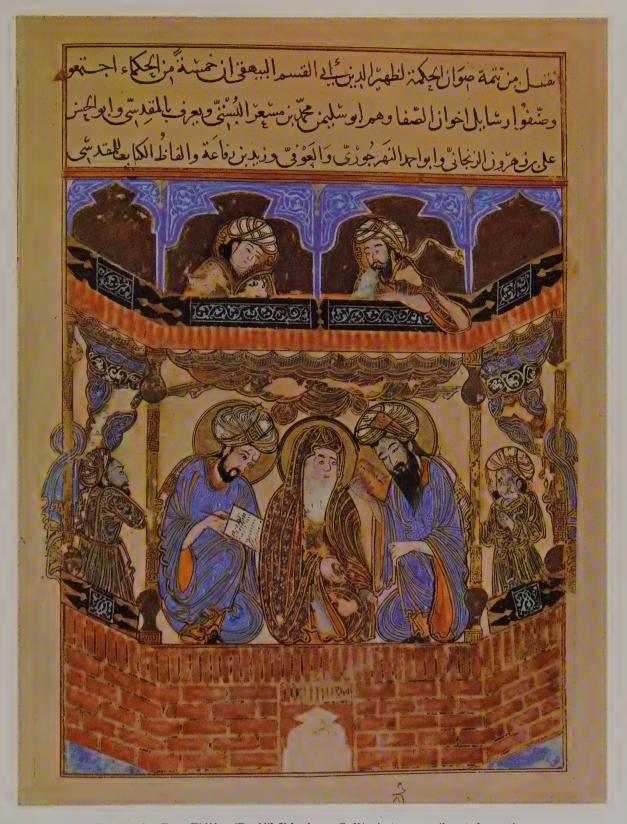




Les Epîtres des Purs Fidèles (Rasâ'il Ikhwân as-Safâ): Auteurs, assistants et domestiques.

Bagdad (Irak), 1287 (686 de l'hégire) - (200×174 mm.).

Istanboul, Bibliothèque de la Süleymaniye, Esad Efendi 3638, folio 4 recto (page gauche du frontispice).



Les Epîtres des Purs Fidèles (Rasâ'il Ikhwân as-Safâ): Auteurs, scribe et domestiques.

Bagdad (Irak), 1287 (686 de l'hégire) - (202×173 mm.).

Istanboul, Bibliothèque de la Süleymaniye, Esad Efendi 3638, folio 3 verso (page droite du frontispice).

Caire (8f. Khalîl Aghâ) le donne pour avoir été rédigé à Bagdad en 1209. Malheureusement, les miniatures n'y sont pas en bon état. Son calligraphe en écrivit néanmoins un autre exemplaire un an plus tard (Istanboul, Musée de Topkapi Sarayi, Ahmet III, 2115). Les illustrations des deux manuscrits sont exactement du même style. Bien que la plus ancienne version connue d'un texte vétérinaire grec s'attachant spécialement aux chevaux ne remonte qu'au xve siècle, les deux volumes arabes s'appuient sur des prototypes byzantins; ceci ne fait aucun doute. Istanboul abrite un autre exemplaire de ce même texte où les têtes sont rendues avec un souci plastique; les joues rouges, les yeux enfoncés, les plis des vêtements, sont très nettement de manière byzantine. Cette dernière œuvre représente un état moins éloigné encore de l'original grec aujourd'hui disparu (Süleymaniye, Fatih 3609). A première vue néanmoins, les illustrations de 1209 et 1210 ne laissent rien deviner de leurs antécédents.

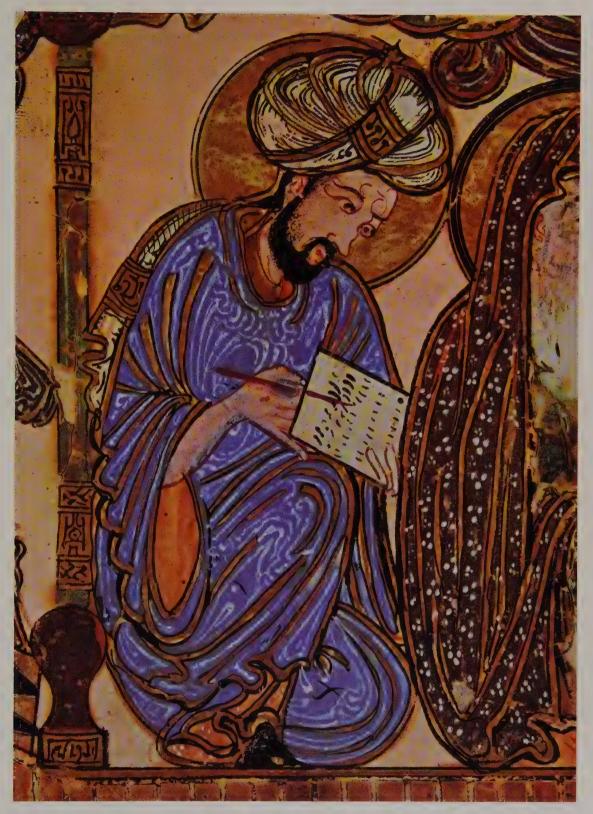
Illustration p. 97

Le texte, en raison de son caractère, ne demandait pas d'illustrations élaborées. D'une façon générale, on y voit une ou deux personnes qui soignent un cheval souffrant; tous les acteurs sont situés sur une ligne représentant le sol et qu'accompagnent des touffes d'herbe ou quelques plantes. Une miniature exceptionnelle, qui relève de la peinture de genre, représente des cavaliers lancés au galop. Derrière le mouvement naturel des hommes et des montures, derrière le dessin des têtes, des costumes, nulle civilisation étrangère ne fait sentir sa pression. C'est l'essence même d'une atmosphère arabe qui s'offre au spectateur. Cette miniature atteint même, dans une certaine mesure, ce que les peintres antérieurs n'avaient pu saisir: bien que le sol soit aussi sommaire que toujours, les deux personnages, se chevauchant, imposent une profondeur réelle. Impression que renforce encore le second cavalier, placé, en effet, en retrait, un peu plus haut que le premier. L'espace apparaît pour la première fois; il aère la scène tout entière. On sent le peintre supérieurement maître de ses moyens. En dehors de leurs qualités propres, ce manuscrit, son aîné d'un an et celui dont il va maintenant être question, forment une sorte de clé de voûte historique: grâce à eux nous est accessible une définition claire du style de Bagdad.

Illustrations pp. 98/99

La maturité parfaite est incarnée par un frontispice sur double page d'un exemplaire des *Epîtres des Purs Fidèles (Rasâ'il Ikhwân as-Safâ)*, texte encyclopédique du xe siècle fort marqué par l'extrémisme chi'ite. Ces deux peintures proviennent d'un manuscrit que son colophon place en 1287 et à Bagdad. La chute catastrophique de la capitale abbasside devant les Mongols, en 1258, leur était donc antérieure. Aucun des éléments extrême-orientaux qui vont ensuite occuper une place si visible dans la peinture n'y apparaît. Bien qu'exécutées vers la fin du XIIIe siècle, ces deux pages incarnent le plus pur style de Bagdad, en possession de ses plus hauts moyens et de son dynamisme créateur le plus irrésistible.

Le bandeau de tête situé à gauche donne le titre du livre; celui de droite indique que nous sommes en présence de cinq écrivains: Aboû Sulaymân Mohammed ibn Mis'ar al-Boustî, plus connu sous le nom d'al-Maqdisî, Abou'l Hasan 'Alî ibn Zahrân az-Zindjânî, Aboû Ahmed an-Nahradjoûrî, al-'Awfî et Zayd ibn Rifâ'a. Le « portrait d'auteur » est une invention des temps classiques; les papyrus s'en servaient souvent. Quand le codex



Les Epîtres des Purs Fidèles (Rasâ'il Ikhwân as-Safâ): Le scribe - Bagdad (Irak), 1287 (686 de l'hégire). Istanboul, Bibliothèque de la Süleymaniye, Esad Efendi 3638, folio 3 verso (détail de la page droite du frontispice).

apparaît à la fin du I^{er} siècle de notre ère, l'habitude se conserve néanmoins de faire précéder les textes d'un portrait de ce genre. Un historien d'art fort compétent a même affirmé que « dans les manuscrits médiévaux, les portraits d'auteurs forment une catégorie plus importante que n'importe quel autre type de miniature ». Pourtant, le moyen âge n'a jamais traité ce sujet comme il le fait ici; cette double composition a si bien assimilé le concept original, elle l'a si bien intégré à la civilisation arabo-musulmane, qu'elle lui appartient en propre et qu'elle en est un produit véritablement caractéristique.

Les coloris, si loin des habitudes dénombrées jusqu'ici, frappent d'abord. Alors que les dominantes étaient le rouge, les bleus et les verts, ici au contraire, du bleu, deux bruns, de l'or et du noir. Le peintre s'attache, pour la première fois sérieusement semblet-il, au cadre de son action, avec ces arches complexes, ces motifs décoratifs variés, ces tentures nouées, ce soin de chaque détail. Il dispose de biais les ailes de sa construction polygonale; l'œuvre en acquiert une certaine profondeur, que renforce l'arrière-plan brun foncé sur lequel se découpent les deux personnages situés à l'étage et qui correspond à l'ouverture ombreuse d'un portique. Mais le plus frappant, c'est la différenciation de tous les personnages et les rapports qu'ils entretiennent les uns avec les autres. Ceci introduit le problème du sujet lui-même. Les deux scènes possèdent le même décor. Elles représentent, ainsi que le fit remarquer le premier Bishr Farès, cinq sages; dans chaque cas trois personnages au rez-de-chaussée et deux au premier étage. S'agit-il d'une répétition? On n'a pas manqué de le proposer. La scène de droite représenterait les sages dans une humeur contemplative, en train de méditer, de lire, d'écrire; celle de gauche montrerait une discussion animée entre les trois hommes qui se trouvent au rez-de-chaussée. Mais les personnages de droite et de gauche sont assez dissemblables pour qu'on se méfie de cette interprétation; et le jeune homme imberbe qui figure sur la seule page de droite pourrait difficilement être un cheik. De plus, pourquoi le peintre aurait-il figuré deux fois les mêmes groupes? Aucun frontispice sur double page postérieur à celui-ci, et ils sont nombreux à provenir des différentes régions du Proche-Orient, n'en offre d'exemple. Il vaut mieux voir à droite deux des trois maîtres, assistés d'un scribe. Les trois autres sages se trouvent sur la page de gauche. A l'étage, des étudiants ou de simples aspirants à l'initiation — d'où leur taille réduite. Sur les bas-côtés, des serviteurs, tous représentés sous les traits d'étrangers, doués, semble-t-il, d'une intelligence assez limitée. Au dernier niveau de l'échelle des valeurs, ils sont les plus petits, à l'exception de l'homme de gauche qui se retient à une colonne, comme s'il venait de se précipiter au premier plan pour éventer les sages. Associé de près à ses maîtres, il se voit conférer une taille plus importante que celle qui lui reviendrait en droit. Le scribe bénéficie du même avantage pour la même raison; il rêve pendant un moment de pause, sans doute, attendant qu'on recommence à lui dicter. Scène d'intense activité intellectuelle, dont l'accent est encore souligné par la passivité des figurants du premier étage et par l'inertie mentale de tous les serviteurs, spectateurs lointains de cet échange spirituel.

Illustration p. 99
Illustration p. 98

Illustration p. 101

Par la composition aussi bien que par la forme, ces deux pages laissent deviner la main du maître. Leur disposition symétrique, qui groupe les différents éléments autour d'un axe central, aurait pu engendrer un agrégat figé, comme l'avait fait le frontispice

du Livre des Chants d'Istanboul. Les gestes des personnages, la tension interne dont ces deux scènes sont baignées, effacent au contraire tout soupçon de rigidité. L'esprit de l'architecture et celui des acteurs principaux, l'un d'animation et l'autre d'immobilisme, s'équilibrent avec bonheur. Le traitement des éléments secondaires est fort révélateur lui aussi. Les tracés d'or et d'argent qui déterminent les plis des vêtements et les décorations des étoffes enrichissent la surface; ils contribuent à cette atmosphère d'activité frémissante qui aide, en écho, le thème principal et soulage la monotonie de la brique uniforme, dans le soubassement de maçonnerie tout aussi bien que dans les autres éléments d'architecture.

LA VIE ENTIÈRE I. LE MONDE EXTÉRIEUR

L'effort immensément varié et soutenu accompli à Bagdad en faveur des Magâmût fait toucher son apogée à la peinture arabe. Le texte d'al-Harîrî semble n'offrir pourtant que des ressources assez limitées à l'illustrateur. Sa vertu première, c'est l'incontinence, c'est la fraîcheur verbale du héros Aboû Zayd, dont l'art consiste à savoir, par d'astucieuses improvisations et le plus parfait manque de scrupules, mouvoir aussi bien une foule qu'un grand personnage et ceci dans le seul but de se faire offrir des cadeaux. Des siècles durant, les lecteurs arabes se sont enchantés des allusions innombrables, des métaphores ingénieuses, des jeux de mots, des devinettes et autres prouesses, auxquelles ces aventures picaresques doivent saveur et mérite littéraire. Mais de cette séduction philologique, l'illustrateur n'avait que faire. Les situations clairement localisées pouvaient seules l'intéresser. Néanmoins, comme les quelque cinquante chapitres de ces Séances se situent dans de nombreuses villes, les peintures qui leur furent consacrées, comme elles voulurent avant tout éviter l'ambiguïté, offrent un incomparable tableau de la vie dans le monde arabe et surtout en Irak, puisque c'est là qu'elles virent le jour. Tel épisode prendra place dans une mosquée, tel autre dans une bibliothèque, dans un bazar ou un caravansérail, dans un cimetière ou un campement du désert, dans une île verdoyante des mers orientales. Ici la cour d'un gouverneur, là un palais grouillant de domestiques, l'école alors qu'un élève y tâte du bâton, un animal qu'on abat près d'un feu de camp, un navire mettant voile, des chameliers solitaires dans le désert, une caravane au pas long, des musiciens sur leurs bêtes, etc. Un défilé de riches et de pauvres, gais ou tristes, excités ou détendus, furieux ou blasés. Le réalisme de ces peintures a fait découvrir bien des aspects inconnus de la vie quotidienne au moyen âge. On y voit l'architecture domestique urbaine dont il ne subsiste rien; les toits démontables dont on roulait une partie pour assurer une meilleure ventilation; la façon dont les coques de bateaux étaient cousues, ainsi qu'on le pratique encore à Mukalla en Arabie. La boîte à outils du barbierchirurgien offre tous ses secrets. Mais voici plus précieux encore: les domaines traditionnellement inaccessibles, le quartier des femmes. Cet incomparable miroir de la civilisation arabe au moyen âge offre un tableau complet de l'existence humaine d'alors, qu'elle embrasse de la naissance à la mort.

Deux manuscrits de cet ouvrage sont très célèbres. Celui de la Bibliothèque Nationale à Paris (Ms. Arabe 5847), souvent appelé « Harîrî Schefer », du nom de son ancien propriétaire, est le mieux connu; la plupart de ses miniatures ont été reproduites. Elles ont figuré, séparées les unes des autres, dans une exposition en 1938. Cet al-Harîrî, qui contient quatre-vingt-dix-neuf peintures, dont certaines sont sur double page, fut rédigé et illustré en 1237 par Yahyâ ibn Mahmoûd al-Wâsitî, appelé plus brièvement al-Wâsitî, d'après Wâsit, la ville du sud de l'Irak dont il était originaire. L'autre manuscrit appartient à l'Institut des Etudes orientales de l'Académie des Sciences de Leningrad (N° s 23). Il est moins bien conservé. Il a perdu ses onze premières pages, n'est pas daté et seules

quelques-unes de ses miniatures ont été reproduites. Cet ensemble de raisons l'a empêché jusqu'ici de recevoir la place qu'il mérite. Pourtant ses illustrations sont douées d'un grand pouvoir expressif. De plus, comme D. S. Rice l'a justement mis en évidence, il précède le manuscrit de Paris. Par contraste avec ce dernier, ses miniatures se trouvent en plusieurs cas en bonne place par rapport au texte, ou correspondent assez fidèlement à un de ses épisodes.

D'autres Magâmât sont certainement perdus. Un troisième manuscrit en a été découvert récemment; richement illustré, il possède le répertoire élaboré des deux premiers volumes, et comme eux, se rattache à la peinture de genre (Istanboul, Bibliothèque de la Süleymaniye, Esad Efendi 2016). Bien que la façon dont il traite les épisodes essentiels soit assez particulière, par son iconographie et par son style, il appartient au même ensemble que les manuscrits de Paris et de Leningrad; il est sans doute plus proche de ce dernier. L'inscription architecturale qui figure sur une de ses illustrations en fait le moins ancien des trois: il fut en effet copié alors qu'al-Mousta' sim billâh (1242-1258), le dernier calife abbasside, était encore en vie. Malheureusement, un iconoclaste l'a complètement défiguré: il a effacé les têtes et les torses des personnages. Le manuscrit de Leningrad a frôlé le même sort; la fureur du bigot s'y est heureusement satisfaite de rayer les nuques d'un trait de plume. La théologie exigea ces mutilations. Les héros des peintures, une fois la gorge tranchée, étaient réduits au non-être. Nous avons évoqué dans l'introduction cette attitude négative de l'Islam à l'égard des peintures d'êtres animés. Mais cette preuve tangible remet en mémoire les conditions difficiles dans lesquelles durent parfois travailler les peintres; elle fait rêver aux pertes qu'il faut attribuer à ce zèle douteux.

La miniature d'Aboû Zayd faisant appel à la générosité du gouverneur de Merv (Trente-huitième Séance) illustre bien la manière du manuscrit de Leningrad. Dans l'exemplaire de 1222 (Arabe 6094), Aboû Zayd n'est que l'un des deux acteurs principaux, et les rapports entre les différents personnages sont assez lâches. Ici, par contre, la scène devient un véritable spectacle dramatique. Aboû Zayd plaide avec chaleur sa propre cause et soutient l'effet de son discours non seulement de gestes des bras, mais du corps tout entier. Il n'a guère de succès; le gouverneur ne manifeste encore que du dédain. Il n'a pris aucune décision. Des détails physiques soulignent le contraste entre les deux hommes: ici un misérable vagabond au pied d'un grand de la terre; là l'imposante figure du gouverneur dont les vêtements aux masses généreuses traduisent la vanité, traités comme ils le sont en vastes mouvements elliptiques et doublés d'une broderie d'or qui trace une diagonale s'élevant par degrés. A gauche, quatre personnages immobiles qui observent la scène composent l'assistance. Parmi eux, al-Hârith, le narrateur, sans doute l'homme situé directement derrière le gouverneur; de l'autre côté, deux pages qui, avec un mépris total de ce qui se passe, bavardent comme si de rien n'était. Les petits dômes au-dessus des ailes ne confèrent pas la moindre profondeur à l'architecture qui se cantonne dans les deux dimensions. Encore une fois, le décor du théâtre d'ombres se dessine en filigrane, plus élaboré certes que dans la « Pharmacie » du Dioscoride de 1224, mais fondamentalement de même nature. Le décor encadre les personnages, et c'est tout. Le gouverneur occupe une arche; le spectateur situé derrière lui, une niche, et les deux

Illustration p. 106

Illustration p. 87



Les Séances (Maqâmât) d'al-Harîrî: Aboû Zayd devant le gouverneur de Merv (Trente-huitième Séance).

Bagdad (Irak), vers 1225-1235 - (175×191 mm.).

Leningrad, Institut oriental de l'Académie des Sciences, Ms. s 23, page 256.



Les Séances (Maqâmât) d'al-Harîrî: Aboû Zayd devant le cadi de Sa'da au Yemen (Trente-septième Séance).

Bagdad (Irak), vers 1225-1235 - (177×179 mm.).

Leningrad, Institut oriental de l'Académie des Sciences, Ms. s. 23, page 250.

pages à gauche, une arche plus basse, proche sans doute de la salle d'audience. A trahir un début d'intérêt pour l'espace, rien d'autre que le geste d'un page qui, conversant, enlace distraitement d'une jambe et des bras une colonne, et la disposition des trois spectateurs devant le trône élevé du gouverneur. Il n'y a rien là d'accidentel: la recherche fréquente de rapports spatiaux qui imprègne d'autres peintures l'atteste. C'est ainsi que l'artiste s'attaque souvent à ce problème en représentant, dans des intérieurs, des escaliers non couverts, en volées d'orientation différente.

Les Séances (Maqâmât) d'al-Harîrî: Aboû Zayd demande qu'on le prenne à bord d'un navire (Trente-neuvième Séance) - Badgad (Irak), vers 1225-1235 - (154×204 mm.).

Leningrad, Institut oriental de l'Académie des Sciences, Ms. s. 23, page 260.



Une illustration de la Trente-septième Séance dispose elle aussi ses personnages dans une architecture au rythme ternaire, et propose la même organisation générale. Mais le climat n'est pas le même. Au lieu de proférer une chaude plaidoirie devant un gouverneur gelé et silencieux, Aboû Zayd s'adresse ici à un cadi qui l'écoute d'une oreille sympathique. Les assistants manifestent eux aussi plus d'intérêt pour la scène; à la différence de son correspondant dans l'illustration précédente, le spectateur de gauche, au lieu de s'appuyer contre une colonne, suit la discussion avec une attention passionnée. Un personnage assis rédige fiévreusement les débats. Par rapport aux créations des décennies précédentes, cette œuvre est bouillante de réalisme. Ce n'est malgré tout qu'une variation assez fidèle sur un thème fourni par l'illustration d'un chapitre antérieur du livre.

Illustration p. 108

La scène maritime accompagnant le début de la Trente-neuvième Séance fait preuve d'un souci plus authentique de la couleur locale. Bien qu'aussi plate et aussi explicite que les deux œuvres précédentes, elle est plus riche qu'elles en détails originaux. Aboû Zayd hèle un navire se préparant à partir pour Oman; il supplie qu'on le prenne à bord. A la main un panier de provisions, le geste implorant, il apparaît sur la gauche, debout, figure marginale, d'une échelle bien plus grande que celle du bateau. Le navire prenant la mer a inspiré les trois illustrateurs des Magâmât. A un point tel que l'auteur du manuscrit de Paris a été jusqu'à supprimer purement et simplement Aboû Zavd pour n'offrir plus qu'une scène de genre avec une embarcation quittant le rivage. Tous les détails du bateau sont aisément discernables: sa construction, son équipement, ses passagers, le capitaine dans sa cabine, un officier parlant à un passager éventuel, les marins faisant la manœuvre, les esclaves de la coquerie tirant des seaux d'eau de la mer. L'équipage est indien, dont les traits, les vêtements s'opposent à ceux des passagers, enturbannés et de peau claire, des Proche-Orientaux qui regardent par les hublots. Le bruit et l'agitation qui précède toujours un départ pour un long voyage en mer sont là. L'habileté de la coloration, limitée à du brun, du bleu et du blanc, donne à la scène une parfaite unité.

Illustration p. 111

Une autre peinture résout différemment le problème de l'illustration. Elle traite un épisode typique des *Maqâmât*. Aboû Zayd à la recherche d'un chameau perdu arrive à un campement tribal; un homme y demande à la cantonade le propriétaire d'une « monture » qu'il a trouvée et qu'il décrit soigneusement. Croyant qu'il s'agit de sa bête, Aboû Zayd la réclame. L'étranger le récuse et tous les deux vont finalement chercher le cheik. Le défendant explique alors l'objet de l'affaire, qui tient, naturellement, à un malentendu: on tend au juge la « monture » en question, qui n'est autre qu'une... sandale.

Cet épisode, qui appartient à la Quarante-troisième Séance, figure, sur un fond jaune vif, l'intérieur d'une tente noire de Bédouin contre laquelle les personnages se découpent admirablement. Mais pour éloquente que soit la scène centrale, le peintre ne traite pas son décor avec la clarté qui caractérisait les trois miniatures précédentes. Il suggère un campement animé et s'essaye surtout à l'espace réel. Pour cela, il représente des têtes et des épaules d'hommes et d'animaux, derrière la première des deux grandes tentes aux pans lourds; à l'arrière-plan, en groupes, des pointes de lances. Ces brèves allusions suggèrent la présence dans le campement d'autres êtres que les deux hommes et

la femme voilée, et d'autres animaux que les deux chameaux, l'un qui redresse la tête et l'autre qui allonge le cou pour brouter une touffe d'herbe. Le cadre anime avec bonheur la scène centrale, mais l'artiste n'a-t-il pas aussi tenté, et c'est là le plus important, d'échapper à la platitude des autres miniatures?

Illustration p. 111

Cette même œuvre révèle par plusieurs aspects l'esprit inventif du peintre. Les tentes noires forment un cadre parfait au thème central et le dégagent des accidents secondaires. Si leurs formes semi-circulaires et leurs bords supérieurs effrangés paraissent collés au sol, les verticales des lances à l'arrière-plan font office de repoussoir; elles établissent des angles complémentaires aux leurs. Loin d'être posées par taches comme dans le *Livre des Antidotes* de 1199, les couleurs donnent de l'unité à l'ensemble. Le rouge du personnage de gauche se retrouve dans le tapis du juge et, au second plan, le vêtement du personnage de droite. Par ailleurs, le peintre néglige presque toujours l'auréole, à l'exception d'un seul cas, où cet accessoire découpe sur le fond noir la tête de la femme voilée de noir.

Illustration p. 84

Le sage assis sur une banquette, le dos calé par un coussin, discutant avec deux personnes debout en face de lui, n'est-ce pas le thème qui apparaissait dans les peintures du médecin s'entretenant avec son assistant, dans le Dioscoride de 1224? Ici, avec le décor nouveau d'une tente dans le désert, le processus d'assimilation est porté à un point tel que l'origine classique du thème iconographique est pratiquement effacée. Comme on tient généralement le Dioscoride de 1224 pour originaire de Bagdad, le manuscrit de Leningrad qui présente avec lui tellement de points communs pourrait bien provenir de cette ville.

Illustration p. 112

Un voyageur écoute deux étrangers conversant entre eux. Le peintre adopte un point de vue élevé: il domine la scène et accède de la sorte à la perspective. Il représente non seulement ses héros à l'arrière-plan, mais aussi d'autres membres de la caravane. Le cuisinier à son fourneau, un riche marchand se reposant sous sa tente, un esclave en train de panser les chameaux. Comme dans plusieurs miniatures du Dioscoride de 1224, le sujet proprement dit passe au second plan, derrière le tableau de genre ponctué de mille détails curieux. L'addition des personnages, des tentes, des animaux, produit un effet plus riche que n'y prépare la simple énumération des différents éléments de la composition; on ne saurait imaginer portrait plus vivace d'un campement.

Le maître des Maqâmât de Leningrad s'est plusieurs fois servi d'une composition

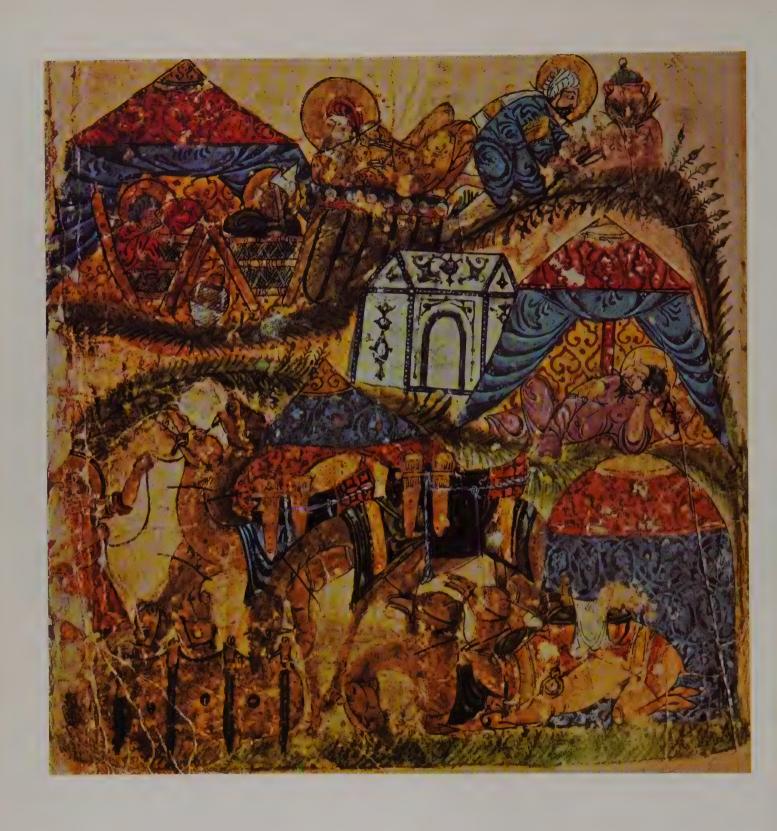
d'un autre genre. Elle lui appartient en propre. Il touche là aux antipodes du style des anciens reliefs assyriens où les personnages et les détails étaient parfaitement différenciés. Cette nouveauté, due au monde urbain d'alors, c'est la foule; elle se compose d'une infinité de personnages se chevauchant, disposés non pas seulement en rangs réguliers, mais aussi en cercles ou en ellipses. On la retrouve autour d'une mare, d'une boutique, d'un banquet, chaque fois qu'il semble se produire quelque chose d'anormal. Son anonymat, sa masse, ressortent aussi au petit nombre d'individus qui s'en détachent, que ce soit par des traits marquants ou par une activité particulière. Cet ensemble sans visage voisine parfois les acteurs importants et parfois entoure un spectacle avec une attention passionnée; spectacles rebondissant alors l'un sur l'autre, l'un à l'intérieur de l'autre.



Les Séances (Maqâmât) d'al-Harîrî: La monture perdue (Quarante-troisième Séance) - Bagdad (Irak), vers 1225-1235. (141×205 mm.). Leningrad, Institut oriental de l'Académie des Sciences, Ms. s. 23, page 288.

La variété des compositions caractérise ce maître; il en est d'assez simples et d'autres plus complexes; certaines n'ont aucun souci de l'espace, d'autres s'en préoccupent. Mais le travail est intéressant lui aussi, qu'il s'agisse des tableaux de genre ou du foisonnement des détails. Une profonde psychologie humaine apparaît, et si les couleurs ont un rôle important, elles ne masquent pas la valeur propre du dessin qu'éclaire la disposition générale du thème. Sa qualité linéaire, sa plus grande spontanéité, ses foules, les dimensions assez modestes de presque tous les personnages séparent, dissocient ce manuscrit de celui d'al-Wâsitî, le peintre-calligraphe auteur du manuscrit de Paris.

L'illustration de ce manuscrit célèbre débute par un frontispice sur double page; sur la page de droite, un Turc, haut fonctionnaire ou prince, on ne sait, assis sur un trône;



Les Séances (Maqâmât) d'al-Harîrî: Le campement (Quatrième Séance) - Bagdad (Irak), vers 1225-1235. (192×199 mm.). Leningrad, Institut oriental de l'Académie des Sciences, Ms. s. 23, page 22 (miniature agrandie).



Les Séances (Maqâmât) d'al-Harîrî: Le repas de noces (Trentième Séance), détail - Bagdad (Irak), vers 1225-1235. (168×185 mm.). Leningrad, Institut oriental de l'Académie des Sciences, Ms. s. 23, page 205.

sur la page de gauche, dans la même attitude, un dignitaire arabe qu'entoure un cadre très élaboré et presque semblable à celui qui cerne l'autre personnage. Une différence fort subtile sépare ces deux pages, qui dépasse de loin les simples apparences physiques ou celles du costume et de la coiffure. Le Turc, qui était alors le dépositaire du symbole du pouvoir matériel, apparaît de face, dans l'attitude figée habituelle aux scènes royales; l'Arabe, par contre, est très légèrement tourné vers la gauche, comme en train de parler; le geste de

Les Séances (Maqâmât) d'al-Harîrî: Aboû Zayd devant le gouverneur de Rahba (Dixième Séance).

Bagdad (Irak), 1237 (634 de l'hégire) - peint par al-Wâsitî - (194×220 mm.).

Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Arabe 5847 (Harîrî Schefer), folio 26 recto.

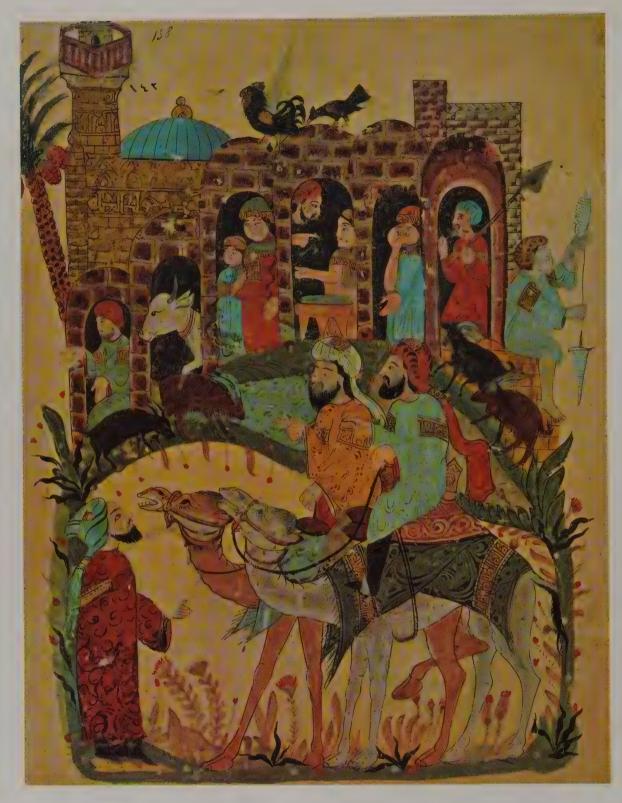


sa main droite renforce encore cette suggestion. Il entretient des rapports directs avec le monde qui l'entoure, familiarité qu'implique du reste sa langue elle-même: il s'exprime, lui, comme le commun des mortels, en arabe. Cette différence va jusqu'à influer sur les animaux qui figurent dans les arabesques décoratives; au-dessus de la tête du Turc, un aigle ou un faucon, les ailes déployées, figure héraldique; un même oiseau domine l'Arabe, mais vivant; de profil, prêt à prendre son vol, il vibre de mouvement contenu. La conception même de la scène marque aussi une modification notable. On n'a plus affaire au personnage sur un trône flanqué à droite et à gauche de courtisans, la représentation qui provenait en droite ligne du dieu assisté de plusieurs divinités secondaires, qui tous fixaient le spectateur et le promouvaient d'office au rôle d'adorant. Ici, des personnages s'interposent entre le héros principal et le spectateur. Ce dernier ne participe plus directement au tableau; il peut le regarder sans crainte, avec recul. De plus, les acteurs au centre du premier rang figurent de dos; ceux qui se trouvent sur les côtés sont vus de trois quarts, tournés vers l'avant certes, mais il faut voir là une limitation technique du peintre qu'embarrasse le raccourci composé à partir de l'arrière. Le trait réaliste métamorphose lui aussi la figuration hiératique en scène de genre. C'est plus particulièrement le cas, ici, de la page de gauche.

Un exemple lumineux du travail de ce second peintre est fourni par la Dixième Séance où Aboû Zayd, devant le gouverneur de Rahba, accuse faussement son fils mais en vante en même temps la beauté physique dans l'espoir de voir le juge se laisser tenter par elle. Al-Wâsitî ne campe ni décor ni détails à l'exception du trône du gouverneur; rien ne lui importe que le jeu des émotions humaines. Soumis à ce dessein, chaque personnage est défini avec autant de force que d'efficacité: le fonctionnaire stupide, avec son air vain et lascif, et auquel sa barbe rousse donne un air d'étranger; le vieil escroc, hypocrite et persuasif; le jeune garçon bien habillé, avec son faux air d'innocence transie. Le page qui, derrière le trône, jette un œil curieux sur la scène, incarne le seul effort d'al-Wâsitî pour décrire son milieu; même alors, c'est à un être humain que le peintre fait appel, et non pas à des colonnes, des arches et des dômes. Il y a là bien plus que la simple illustration d'un épisode amusant. Soutenue par une mise en œuvre psychologique, cette composition approche la satire sociale. La diversité des épisodes d'al-Harîrî ne permit malheureusement pas à al-Wâsitî de composer son propre « Roué » à la manière de Hogarth. Mais cette énumération d'événements d'importance égale, ajoutés les uns aux autres, sans que l'artiste semble s'intéresser le moins du monde à une progression dans le temps ou dans l'intensité dramatique, reflète bien par contre la mentalité arabe qui, en ceci, diffère totalement de l'attitude occidentale.

Al-Wâsitî n'en était pas moins capable de travailler dans une manière tout à fait opposée, que l'on pourrait qualifier de panoramique. Dans la Quarante-troisième Séance, Aboû Zayd et al-Hârith, en voyage, rencontrent auprès d'un village un homme avec lequel ils se mettent à discuter. Tel est le point de départ; le premier plan de la peinture le décrit. Mais pour intéressantes que soient les têtes des personnages et les expressions des chameaux, l'efficacité réelle de cette œuvre tient au village de l'arrière-plan. Les bâtiments essentiels sont là: la mosquée avec son minaret, le bazar à coupoles et à travers

Illustration p. 114



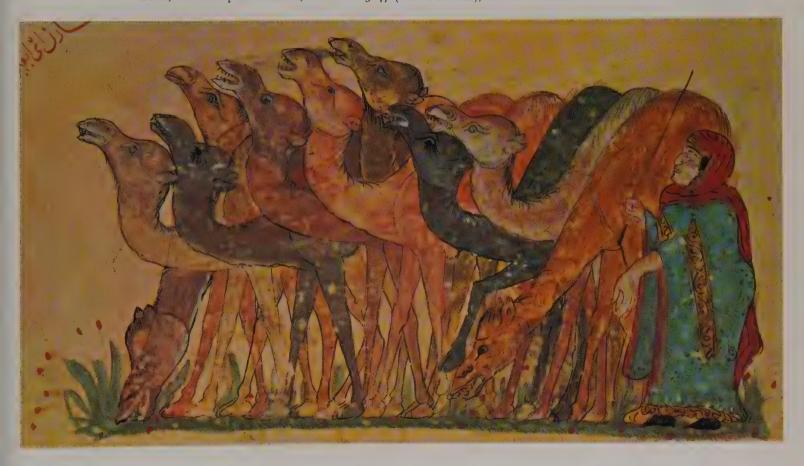
Les Séances (Maqâmât) d'al-Harîrî: Discussion près d'un village (Quarante-troisième Séance). Bagdad (Irak), 1237 (634 de l'hégire) - peint par al-Wâsitî - (348×260 mm.). Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Arabe 5847 (Harîrî Schefer), folio 138 recto.

les portes duquel on aperçoit des clients marchander ou des commerçants attendre la pratique; finalement, à gauche, l'enceinte fortifiée avec un de ses grands portails. Les animaux familiers aux rues d'Orient sont là eux aussi: une vache, des groupes de chèvres, plusieurs d'entre elles occupées à boire à une mare plus près du premier plan, et sur les toits, une poule et un coq. Deux détails isolés encadrent le tableau: à droite, une femme occupée à filer, et à gauche, un palmier. Le décor architectural, statique et sans surprise, originaire du théâtre classique ou du théâtre d'ombres, n'est plus; à sa place, un village authentique, présent, tangible dans sa réalité sociale et économique.

Le texte même de la Septième Séance n'évoque qu'en passant une troupe de cavaliers à la veille d'une grande fête religieuse. Cette simple allusion nous vaut une scène de genre frémissante de vie, avec des musiciens à cheval, des porteurs de bannières, tous dans l'attente de l'ouverture des réjouissances. Al-Wâsitî se rit des dangers de la monotonie; les bannières et les trompettes se dressent verticalement ou de biais, équilibrant les tracés horizontaux dus aux animaux et à leurs cavaliers; le batteur est placé plus haut que ses confrères et rompt l'alignement des têtes. Le mulet avec ses longues oreilles s'oppose de façon amusante aux chevaux dont les trois derniers, mal appareillés,

Illustration p. 116

Les Séances (Maqâmât) d'al-Harîrî: Troupeau de chameaux (Trente-deuxième Séance). Bagdad (Irak), 1237 (634 de l'hégire) - peint par al-Wâsitî - (138×260 mm.). Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Arabe 5847 (Harîrî Schefer), folio 101 recto.





Les Séances (Maqâmât) d'al-Harîrî: Les cavaliers avant le défilé (Septième Séance). Bagdad (Irak), 1237 (634 de l'hégire) - peint par al-Wâsitî - (243×261 mm.). Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Arabe 5847 (Harîrî Schefer), folio 19 recto.



Les Séances (Maqâmât) d'al-Harîrî: Caravane de pèlerins (Trente et unième Séance). Bagdad (Irak), 1237 (634 de l'hégire) - peint par al-Wâsitî - (253×267 mm.). Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Arabe 5847 (Harîrî Schefer), folio 94 verso.

composent un groupe final vivant par son irrégularité même. Statique en soi, la scène est pourtant pleine de couleurs et de vie contenue: déjà les trompettes soufflent dans leurs instruments et plusieurs bêtes, impatientes, frappent le sol du sabot. Cette peinture ne se trouve pas en face du texte qu'elle illustre, mais un peu plus loin. Al-Wâsitî, calligraphe et peintre, aurait très bien pu la situer à l'endroit qui lui revenait. Ce travail n'a donc sans doute pas été créé pour ce volume mais plutôt pour un autre manuscrit. Ne pourrait-on dire la même chose d'autres compositions du même ouvrage?

Illustration p. 119

La scène représentant une caravane de pèlerins en route pour La Mecque, illustrant la Trente et unième Séance, est du même genre que la précédente, mais bien plus tendue qu'elle. En proie à une sorte d'extase religieuse, la troupe fait route vers la ville sainte, entraînée et suivie par une musique inspirée. La peinture traduit admirablement l'impétuosité de la course, avec la cavalcade des bêtes qui galopent droit devant elles, avec les bannières et les trompettes obliques. Comme dans la scène de village, le sol n'est qu'une ligne frangée d'herbe s'incurvant vers l'arrière, qui décrit l'horizon et rend la distance. Tous les personnages sont groupés au premier et au second plan. Le sentiment est encore plus vif d'un groupe compact, pris d'un même impatient enthousiasme.

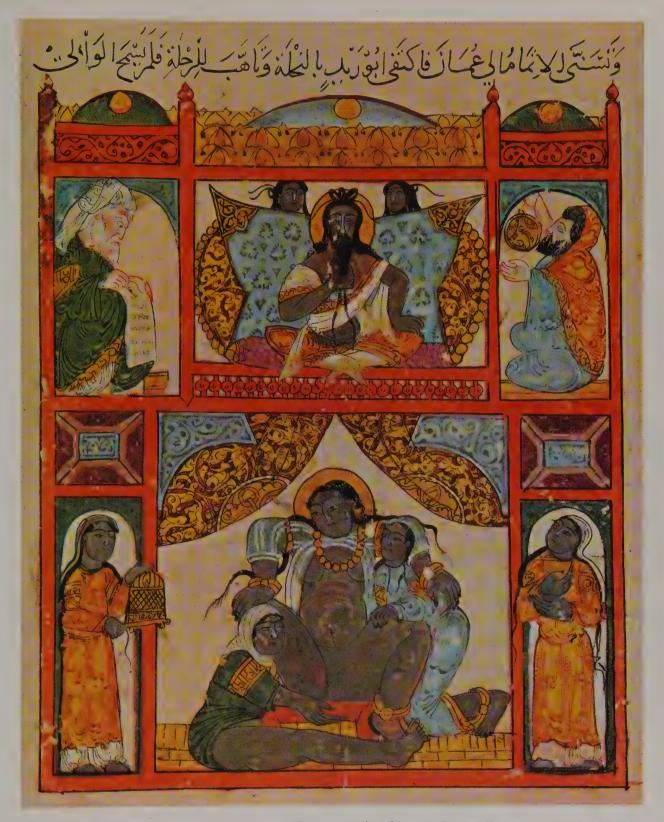
Illustration p. 117

Au sein de cet irrésistible tourbillon, les chameaux disparaissent. L'illustration de la Séance suivante offre, elle, l'essence même de cet animal. Le texte parle d'une troupe de chameaux offerte à Aboû Zayd en récompense d'un brillant exposé légal. Conduits par une femme, les animaux sont là, comme prêts à saluer — tous, à l'exception de deux d'entre eux qui ne veulent rien savoir et ne s'intéressent qu'à brouter. Encore une fois, le peintre a parfaitement su éviter la monotonie. Il traite son sujet avec une palette où se rencontrent tous les tons des bruns et des fauves, et rend merveilleusement les attitudes si particulières aux chameaux, à la fois en équilibre et en porte à faux. A côté de son troupeau, la chamelière paraît sans grâce et sans élégance. Nul ne saurait être insensible au rythme des cous sinueux au-dessus de la forêt des pattes. Les deux chameaux de robe plus foncée établissent une ponctuation interne, tandis que les cous des deux animaux broutant, qui encadrent leurs congénères, introduisent une autre coordonnée et soulignent l'inclinaison de toute la composition sur la gauche. La forme bizarre, la structure étrange du chameau, ont souvent tenté les artistes, mais les cas sont rares où la réussite est aussi frappante qu'ici. Seul le Japon de la fin du XVIIe siècle offre avec les paravents aux grues de Kôrin un équivalent artistique à ces chameaux. Pour autant que les peintures de Magâmât dont nous avons parlé jusqu'ici suscitent

Illustration p. 121

Illustration p. 87

l'admiration, leur répertoire de cheiks, de tentes, de chameaux ne dépasse pas l'horizon que l'on imagine naturellement à un peintre arabe voulant rendre le milieu naturel de ces *Séances*. Ce qui étonne, c'est, avant cela, l'exécution des peintures elles-mêmes; elle est aussi libre que brillante. Tout change, par contre, avec une illustration parfaitement inattendue, touchant la Trente-neuvième Séance, qui nous transporte dans une maison au moment où la femme de l'hôte est en proie aux affres d'un accouchement difficile. Le décor n'a rien que d'habituel: c'est la construction en trois parties et à deux étages qu'avait employée la « Pharmacie » du Dioscoride de 1224. Mais le sujet est traité avec un réalisme franc qui impose le respect peut-être plus qu'il ne surprend. Le personnage central, la



Les Séances (Maqâmât) d'al-Harîrî: La naissance (Trente-neuvième Séance) - Bagdad (Irak), 1237 (634 de l'hégire).

Peint par al-Wâsitî - (261×213 mm.).

Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Arabe 5847 (Harîrî Schefer), folio 122 verso.



Les Séances (Maqâmât) d'al-Harîrî: L'île d'Orient (Trente-neuvième Séance) - Bagdad (Irak), 1237 (634 de l'hégire) - peint par al-Wâsitî - (259×280 mm.). Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Arabe 5847 (Harîrî Schefer), folio 121 recto.

femme en douleurs, est si grand qu'il prend figure de symbole de la fertilité. Une assistante sur qui elle s'appuie et une sage-femme aident la patiente, tandis que dans les ailes latérales, deux domestiques sont prêtes à intervenir; l'une d'elles porte un grand encensoir. Au-dessus de l'appartement des femmes, le quartier ouvert; en son centre, le maître de maison flanqué de deux hommes de son train. La disposition symétrique de la scène avec le personnage central disposé de face, l'immobilité parfaite de tous les participants au drame, appartiennent au style de cour persan. Comme le passage du texte qu'illustre cette peinture situe cet épisode dans une île de l'Orient, le seigneur et ses attendants sont dépeints en Indiens; mais l'attitude du maître eût mieux convenu à un saint homme qu'à un puissant de la terre. Par contre, les deux personnages latéraux sont des Arabes: à gauche, Aboû Zayd rédigeant la formule de l'amulette qui doit amener une délivrance rapide et heureuse; à droite, un homme qui pourrait être al-Hârith, l'astrolabe à la main qui lui permettra d'établir l'horoscope du nouveau-né. Il y a certes des précédents classiques à la femme en douleurs s'appuyant sur des servantes, et des précédents indiens au maître des lieux dans une position qui le fait ressembler à un saddhou, mais la conception d'ensemble et la composition générale n'appartiennent qu'à l'artiste. Les manuscrits de Leningrad et d'Istanboul ne possèdent rien qui approche cette œuvre.

Toutes les miniatures décrites jusqu'à présent se fondent sur l'expérience même du peintre représentant la vie telle qu'il la connaît personnellement. La seule exception à cette règle, c'est la peinture de l'« Ile d'Orient », où toucha le navire d'Aboû Zayd et d'al-Hârith. Le peintre fait largement appel à son imagination, une imagination fécondée par les « on-dit » et les récits fantastiques des navigateurs. Il est bien possible du reste qu'al-Wâsitî ne soit pas lui-même l'inventeur de cette composition mais que le souvenir ait été présent à sa mémoire, lorsqu'il l'exécuta, d'illustrations d'ouvrages quelque peu antérieurs consacrés aux voyages dans les lointains étrangers. La proue seule du navire, à la coque cousue, le marin indien et les quatre singes dans les arbres, trahissent une expérience réelle. Dans le cas des singes, ce n'est pas étonnant: ces animaux, dressés, constituaient l'une des attractions les plus prisées sur les marchés arabes. Par contre, les arbres — et la même chose est vraie des trois manuscrits des Magâmât — n'avaient rien de familier pour le peintre qui les représente à l'aide de stylisations très poussées; ce sont des images purement conceptuelles qui se déploient sans autre but que décoratif. Les oiseaux sont traités de la même façon, à l'exception peut-être du perroquet dont l'observation directe était plus aisée à l'auteur. Ce dernier, pour entourer l'île d'un halo d'exotisme et de mystère, non seulement imagine le curieux oiseau à crête d'or, perché sur une basse branche, à gauche, mais aussi deux créatures entièrement fictives, une harpie et un sphinx.

Cette île se voudrait presque un Douanier Rousseau; c'est une région surgie, vierge, de l'esprit. Ici encore al-Wâsitî conserve le souci de la profondeur. Au premier plan, une étendue d'eau, peuplée de quatre poissons; au second plan, la rive avec des arbres et la crique où le navire des voyageurs, à demi masqué, a trouvé abri. Finalement, à l'arrière-plan, les régions plus éloignées de l'île, dominées de verticales, comme pour s'accorder à la disposition du plan pictural. La bordure d'herbe à gauche, et la zone brun clair qui

se dessine derrière les arbres, pourraient l'indiquer. Ce mélange de réel et d'imaginaire, de familier et de fantastique, crédite al-Wâsitî ou son inspirateur de l'invention du pays de rêve, aussi luxuriant que lointain.

Illustration p. 122

En dehors de quelques petites représentations de plantes dans leur milieu naturel, que possèdent plusieurs Dioscoride du XIIIe siècle, c'est ici le premier paysage vrai de la peinture islamique. L'élément humain en est presque absent. La peinture européenne ne connaîtra son premier paysage accompli que deux siècles et demi plus tard, avec la *Création*, sur les volets extérieurs du *Jardin des délices* de Jérôme Bosch, derrière laquelle on a parfois voulu voir l'influence des rouleaux chinois. L'île d'al-Wâsitî peut sembler primitive, naïve; un fait est certain: elle doit tout à l'esprit du Proche-Orient.

Les prototypes classiques, byzantins ou persans, à la peinture arabe de cette époque n'étonnent pas. On en a découvert; on en découvrira, et sans surprise. Les influences indiennes sont beaucoup plus rares. Elles existent néanmoins; la littérature contemporaine indique qu'en ce siècle comme aux siècles antérieurs le commerce entre le Proche-Orient et l'Inde, et surtout ses ports occidentaux, était fort actif. Les fragments de Geniza, que déchiffra S. D. Goitein, ont récemment montré que ces transactions portaient même parfois sur des produits artisanaux; le site de Foustât, près du Caire, a livré de nombreux morceaux de coton imprimé provenant de Goudjerat.

Illustration p. 121
Illustrations pp. 108, 122

Illustration p. 114
Illustration p. 119
Illustration p. 122

Les éléments indiens dans les illustrations des Magâmât ne sont pas seulement de nature iconographique, comme dans le cas du seigneur en saddhou, ou des détails empruntés aux navires orientaux qui fréquentaient les ports irakiens; ils touchent aussi au style. L'une des conventions les plus tenaces de la peinture de l'Inde occidentale, à partir du XIe ou du XIIe siècle, est la saillie de l'œil éloigné du spectateur; le Dr Moti Chandra l'a expliquée par un passage progressif de la vue de trois quarts au profil. Al-Wâsitî emprunte très souvent ce détail curieux qui se devine aussi dans les quelques têtes encore déchiffrables du manuscrit d'Istanboul. Il l'utilise dans son frontispice de gauche, chez le gouverneur de Rahba, chez le jeune homme accusé à tort, chez le marcheur de gauche dans la cavalcade vers la Mecque et beaucoup d'autres personnages; on le soupçonne même, dans l'« Ile d'Orient », chez un singe de gauche et un oiseau de droite. Ce détail est chaque fois si bien intégré au reste de la peinture que personne ne semble l'avoir remarqué jusqu'à présent. Par ce pouvoir d'assimilation, les illustrations des Maqâmât rappellent les Mille et Une Nuits à propos desquelles G. E. von Grunebaum a fait remarquer que « l'esprit de l'Islam a pénétré des récits d'invention juive, bouddhiste ou hellénistique; les institutions musulmanes, les mœurs musulmanes, le folklore musulman, ont sans bruit remplacé les conventions culturelles du matériel originel pour valoir au corpus final cette unité d'atmosphère qui caractérise à un tel point la civilisation islamique et qui prévient l'observateur de noter dès l'abord le mélange hétérogène dont elle a fait sa réalité ». Les illustrations des Maqâmât possèdent-elles plus ou moins d'invention que les Mille et Une Nuits? Il est difficile de le dire; toujours est-il que par leur faculté d'intégration, par la façon dont elles incorporent des éléments étrangers et s'en servent pour composer un miroir exact de la civilisation arabe, les deux œuvres sont très proches l'une de l'autre.

LA VIE ENTIÈRE. II. LES ANGOISSES DE L'AMOUR

Dans la Quarante-huitième Séance, le vieil Aboû Zayd se donne pour un réfugié de Saroûj, ville qu'avaient enlevée en 1101 les Croisés français. Les miniatures des grands manuscrits des *Maqâmât* ne représentent rien d'autre que la lutte d'Aboû Zayd pour la vie. L'horizon de cet incessant et dur combat est celui de la vie publique. Or, au Proche-Orient, cette dernière n'appartient qu'à l'homme. Les scènes où figurent des femmes sont rares; d'une façon générale, le sexe faible ne joue qu'un rôle secondaire dans les *Maqâmât*. Ce panorama du monde extérieur ne présente que peu de ressources à la relation des tendres rapports qui unissent ou délient l'homme et la femme. L'image s'en trouve ailleurs.

Bien que l'amour soit un thème majeur de la littérature arabe, nous ne connaissons encore aujourd'hui que deux manuscrits qui en traitent. Le premier est un petit fragment sur papier où quelques lignes accompagnent un simple dessin coloré représentant deux tombes séparées par un arbre. D. S. Rice a pu identifier, grâce à ces indications minimes, le genre du texte: il provient d'un des ouvrages qui font le récit des grandes amours. Rice le situe à la fin du IXº siècle ou dans les premières années du Xº siècle, en Méditerranée orientale et plus vraisemblablement en Egypte (Vienne, Nationalbibliothek, Chart. ar. 25612). Le second manuscrit, découvert par G. Levi Della Vida, est bien plus important pour l'art que le premier (Bibliothèque Vaticane, Arabe 368). Il est malheureusement lui aussi incomplet; des pages lui font défaut au début, à la fin et dans le courant même du texte; par ailleurs, les pages qui subsistent ne sont pas toutes dans le bon ordre. La nature exacte du sujet échappe d'autant plus qu'il s'agit d'un exemplaire unique, bien qu'un manuscrit d'Istanboul contenant des récits du genre des Mille et Une Nuits comporte dans sa table des matières une Histoire de Bayâd et Riyâd.

L'action se situe au nord de la Mésopotamie; le nom d'un cours d'eau, le Tharthâr, l'indique. Le héros, Bayâd, est un marchand damascène sensible à la poésie, qui a voyagé avec son père à l'étranger. Un jour, il aperçoit une jeune fille, Riyâd, demoiselle de compagnie d'une noble dame dont le père est chambellan. Présenté à cette dame qui le reçoit accompagnée de sa suite, il tombe amoureux de Riyâd. Ce sont ensuite mille complications — séparation des amoureux, brouille entre l'héroïne et sa patronne, anxiété créée par le chambellan qui semble bien s'être une fois intéressé lui-même à Riyâd; et des intermédiaires, des messages, des lettres, des conseils aux amoureux désolés. Platon le premier, dans le Banquet, décrivit cette sorte d'amour: « ... dans la poursuite de son amour, la règle... l'autorise à faire bien des choses étranges que la philosophie condamnerait si elles étaient dictées par un intérêt quelconque... Il peut prier, implorer, supplier, faire des serments, s'avouer le serviteur des serviteurs et s'allonger sur une natte devant la porte [de son amour...]» Ce comportement sera développé, exagéré, dans le roman grec, puis emprunté par les poètes et les écrivains arabes; ceux-ci l'appelleront alors «amour 'oudhrite», d'après l'histoire de deux amoureux célèbres qui appartenaient aux 'Oudhra, tribu bédouine de l'Arabie du Sud. Les Mille et Une Nuits en offrent plusieurs



Histoire de Bayâd et Riyâd (Hadîth Bayâd u Riyâd): Chamoûl apporte une lettre de Riyâd à Bayâd.

Maghreb (Espagne ou Maroc), XIII• siècle - (190×205 mm.).

Vatican, Bibliothèque Apostolique, Ms. Ar. 368, folio 17 recto.



Histoire de Bayâd et Riyâd (Hadîth Bayâd u Riyâd): Bayâd évanoui près du fleuve.

Maghreb (Espagne ou Maroc), XIIIe siècle - (198×210 mm.).

Vatican, Bibliothèque Apostolique, Ms. Ar. 368, folio 19 recto.

exemples; c'est presque à coup sûr ce genre d'amour qui anime le fragment de Vienne. Et Bayâd et Riyâd expriment eux aussi leur amour selon cette règle; ils chantent leur attachement, ils souffrent et souvent soupirent, gémissent et maigrissent, dépérissent, tombent malades et parfois même s'écroulent à même le sol, évanouis.

Si l'histoire de cet « amour platonique » appartient en soi à la Méditerranée orientale, et peut-être même à plus loin vers l'est, le manuscrit a vu le jour dans l'occident de l'Islam, en Afrique du Nord ou en Espagne. La graphie et certains détails d'architecture tels que les doubles fenêtres l'indiquent. Les miniatures comme le manuscrit ont beaucoup souffert; plusieurs d'entre elles sont néanmoins assez bien préservées pour rendre visibles les caractéristiques essentielles du style de l'ensemble. Dans une de ces scènes, Chamoûl, servante et confidente de Riyâd, porte une lettre de sa maîtresse à l'anxieux Bayâd. Le rendez-vous a lieu en dehors de la ville, près d'un cours d'eau; à proximité, un palais, avec un jardin clos. Dans une autre scène, une intermédiaire d'un certain âge a confié à un de ses amis la tâche de surveiller l'amoureux éploré; l'homme en question l'aperçoit au moment où, venant de chanter son amour, il s'effondre, éperdu de douleur, sur la berge. La miniature ne montre pas seulement le palais avec son jardin, mais aussi une de ces grandes roues à eau appelées nâ'oûra, autrefois très répandues en Mésopotamie, en Syrie et autres lieux du Proche-Orient, et dont l'usage s'est perpétué jusqu'à nos jours sur l'Oronte, dans la ville de Hama. Le climat d'une troisième miniature est plus heureux: Bayâd dans un jardin clos chante son amour, s'accompagnant sur le 'oûd, ancêtre arabe du luth. Devant lui, la noble dame entourée de ses suivantes. Trois jeunes filles, une coupe à la main, comme transies par le chant du jeune homme, l'écoutent en silence; d'autres jeunes femmes regardent leur maîtresse, observant son expression.

Ces peintures, si elles traduisent bien l'humeur quelque peu larmoyante du récit, impartissent aussi une réelle tension à ses moments les plus importants. L'artiste s'est chaque fois consciencieusement soucié du décor. Par bien des aspects, ses localisations rappellent celles des Maqâmât. Néanmoins, il place toujours ses éléments architecturaux sur le côté et jamais à l'arrière-plan comme la peinture orientale en a généralement l'habitude. Une différence essentielle prévaut en permanence: l'action se situe sans exception dans une atmosphère aristocratique et raffinée. Pour pouvoir aimer ainsi que l'exigent les récits arabes, le héros doit être un homme aisé. Condition sine qua non: comment avoir autrement accès aux palais des nobles? A l'opposé, les grands Maqâmât s'attachaient aux milieux populaires. De plus, lorsque les mouvements de l'amour ne viennent pas troubler le prétendant, sa conduite, ses gestes, ses actes, tout lui est dicté par les conventions les plus strictes. Les comportements distingués du Bayâd et Riyâd forment donc un contraste vif avec les attitudes brutales, primaires, des Maqâmât. Les sons eux-mêmes, dans les deux œuvres, appartiennent à deux mondes différents: chanson mélancolique des amoureux; disputes criardes dans des rues braillardes.

Ce manuscrit ne dit rien de l'endroit où il fut composé: au Maroc ou, comme la sophistication de ses miniatures le donne à penser, en Espagne? Ses affinités avec les peintures de la Méditerranée orientale le dateraient du XIIIe siècle. Les arbres suffisent à démontrer cette consanguinité, et aussi les yeux fixes, sans pupille, si proches des

Illustration p. 126

Illustration p. 127



Histoire de Bayâd et Riyâd (Hadîth Bayâd u Riyâd): Bayâd chante en s'accompagnant sur le 'oûd devant la noble dame et ses demoiselles d'honneur - Maghreb (Espagne ou Maroc), XIIIe siècle - (175×192 mm.).

Vatican, Bibliothèque Apostolique, Ms. Ar. 368, folio 10 recto.

Illustration p. 179
Illustrations pp. 77, 129

Illustration p. 94
Illustrations pp. 106/107

Maqâmât de 1222 (Paris, Bibliothèque Nationale). « Bâyâd jouant du 'oûd devant des dames » offre le même thème que « Solon s'adressant à des étudiants » de l'al-Moubashshir d'Istanboul. Les personnages ont été modifiés ainsi qu'il convenait; un acteur supplémentaire, la dame de gauche, introduit. Plus encore, la composition plaçant l'architecture latéralement appartient au Lectionnaire syriaque de 1220 composé dans la région de Mossoul. Le personnage enlaçant une colonne, des Maqâmât de Leningrad, se retrouve dans une miniature (non reproduite ici) où figure Riyâd; de même pour l'escalier non couvert. Tout ceci place ce manuscrit au XIIIe siècle, mais démontre en même temps qu'un peintre travaillant en Occident, pour traiter un thème oriental faisait un large appel aux traditions orientales. Il lui donnait couleur locale en lui incorporant des détails occidentaux.

Traité sur les Etoiles fixes (Kitâb Souwar al-kawâkib ath-thâbita) d'as-Soûfî: Le danseur (Hercule). Ceuta (Maroc), 1224 (621 de l'hégire) - (136×163 mm.). Vatican, Bibliothèque Apostolique, Ross.1033, folio 19 verso.



L'Histoire de Bayâd et Riyâd n'est pas le seul manuscrit illustré de l'Islam occidental à traiter des thèmes familiers à la Méditerranée orientale. Un Dioscoride du XIIIe siècle (Paris, Bibliothèque Nationale, Arabe 2850) possède des plantes qui, par leur caractère général, sont très proches de celles des manuscrits de Bagdad ou du nord de la Mésopotamie. De temps en temps, le milieu naturel de la plante est suggéré; dans un cas figurent même des serpents. A cette exception près néanmoins, ni hommes, ni animaux. L'exemplaire du Traité sur les Etoiles fixes d'as-Soûfî exécuté à Ceuta, au Maroc, en 1224, est plus important; c'est le seul manuscrit musulman occidental découvert à ce jour qui indique ses origines (Bibliothèque Vaticane, Ross. 1033). S'il reste fidèle à la tradition iconographique de ce texte célèbre, il la modifie aussi quelque peu. La constellation d'Hercule par exemple montre toujours son héros en train de « danser », mais débarrassé du cimeterre en forme de faucille qu'il possédait dans le manuscrit de 1000 de la Bodleian Library à Oxford (Marsh 144). D'adolescent, il est devenu adulte et barbu; à la différence des autres personnages humains, il ne porte pas de turban; sa tête délicate a conservé la linéarité traditionnelle aux as-Soûfî d'Orient. Mais il est maintenant couvert de vêtements dont les raies bleues et rouges semblent vouloir styliser les plis d'autrefois. Dans quelle mesure cette version fut-elle familière à l'Occident? Il est impossible de le préciser. La rareté des documents masque aussi la différence qui pouvait exister entre travaux espagnols et travaux marocains. Toujours est-il que les dessins de cet as-Soûfî montrent nettement que l'Islam occidental utilisait différentes sortes d'expressions artistiques; le style de ce manuscrit et celui du Bayâd et Riyâd sont très clairement distincts l'un de l'autre, mais au-delà de cette constatation, la conjecture est risquée.

Illustration p. 130

L'Espagne est la seule contrée islamique à nous avoir légué une décoration murale de la fin du moyen âge. La petite taille des personnages de cette dernière, qui sont disposés en registres superposés (un cavalier mesure à peine 20 cm. de haut), pourrait indiquer un rapport possible avec la miniature. Cette décoration se trouve sur les faces d'un portique, dans une demeure en ruines baptisée aujourd'hui Torre de las Damas dans le palais de l'Alhambra de Grenade; d'après Leopoldo Torres Balbás, il faut l'attribuer à la première moitié du XIVe siècle. Malgré son délabrement, les sujets s'y distinguent encore souvent ainsi que les couleurs, de l'or et plus d'une douzaine de tons. Des personnages montés; des scènes domestiques avec des groupes de Maures, hommes et femmes, paraissant réunis pour une fête; des chasseurs forçant des animaux à la course, dont un lion et un monstre; des cavaliers rentrant à leur campement, avec femmes, esclaves enchaînés, chameaux, mulets chargés et moutons. Malgré la variété des sujets, peu de mouvement; aucune recherche de l'espace. Les scènes, les personnages, se succèdent sans liaison, contre un fond nu. L'iconographie n'est certes pas sans rappeler certains éléments de la peinture iranienne à peu près contemporaine, mais des rapports existent aussi avec les décors, plus anciens, sur verre émaillé de la Syrie, ainsi du reste qu'avec les miniatures de l'Espagne chrétienne. Ces relations est-ouest sont d'autant plus importantes qu'elles démontrent encore une fois qu'en dépit de désagréments locaux, l'Islam tout entier partagea les mêmes intérêts et posséda une expression artistique commune de ses premiers siècles jusqu'à la fin du moyen âge.



Les approches de la fin

3



Livre sur l'Utilité des Animaux (rédigé en persan, Manâfi' al-Hayavân) d'Aboû Sa'îd 'Oubayd Allâh ibn Bakhtîshû':

Les éléphants - Marâgha (Iran), vers 1294-1299 - (213×235 mm.).

New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 500, folio 13 recto.

LE CHOC DE L'INVASION MONGOLE

De tournant décisif, pour la peinture arabo-musulmane, c'est l'invasion du Proche-Orient par les Mongols; la conquête de Bagdad en 1258 et l'assassinat du dernier calife abbasside à régner en marquent le point culminant. Désastre sans pareil pour toute l'histoire arabe. Dans les villes, même lorsqu'elles ne sont pas réduites en cendres et leurs populations entières passées par les armes, les conditions de vie sont fondamentalement bouleversées. Ce cataclysme semble bien avoir marqué la mort du climat économique et social qui avait autorisé, surtout dans les grandes villes de l'Irak, l'épanouissement du manuscrit illustré.

Trois modifications majeures prennent place. D'abord, bon nombre de peintres se voient physiquement déracinés. Ils vont chercher refuge vers l'ouest et vers le nord-ouest. D'autres artistes, plus tard, émigreront vers l'est, en quête d'emploi dans les nouvelles capitales mongoles. Cette transplantation entraîne le deuxième changement: les peintres qui travaillent pour de nouveaux maîtres doivent, par pure nécessité, s'adapter à des goûts nouveaux en même temps qu'à des temps nouveaux. Et finalement, comme le Proche-Orient, Irak compris, se retrouve province d'un empire extrême-oriental, son art reçoit l'impact d'influences de même origine. Cette infusion d'éléments chinois déborde de loin le territoire mongol; la Syrie et l'Egypte qui, par la victoire de 'Ayn Djâloût en 1260, ont pu échapper aux envahisseurs, en portent aussi la marque.

L'Irak, bien que dominé pendant cent cinquante ans par les Mongols, païens puis musulmans persianisés, semble avoir réussi à conserver vivante la tradition des manuscrits illustrés. Mais maintenant le vrai centre de la peinture arabo-musulmane, c'est le royaume mameloûk d'Egypte et de Syrie. On y produira toujours certains des ouvrages favoris des Arabes mais l'esprit ne sera plus le même. Le dernier tiers du XIIIe et la première moitié du XIVe siècle assistent néanmoins à un renouveau limité de cet art. Mais quel a vraiment été l'impact de l'invasion mongole sur la peinture?

L'un des ensembles de miniatures les plus révélateurs de cette époque est constitué par onze illustrations situées au début d'un exemplaire du *Livre sur l'Utilité des Animaux (Manâfi al-hayavân)* d'Ibn Bakhtîshû (New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 500). Ce texte traite des animaux et des hommes avec l'esprit de systématisation de Dioscoride parlant des plantes. Il n'en diffère que par un point : comme il s'agit d'un traité médiéval,

Illustration p. 117

Illustrations pp. 98/99

Illustrations pp. 62/63

Illustration p. 130

Illustration p. 134

le folklore fantastique et les médications fondées sur la superstition y occupent une place bien plus importante qu'ils n'auraient pu le faire dans un ouvrage classique. Cet exemplaire particulier a vu le jour à Marâgha, dans le nord-ouest de la Perse, entre 1294 et 1299, à l'intention d'un homme de goût qui ne possédait pas de titre royal ou officiel. Les illustrations des premiers chapitres, qui traitent de l'homme et de la plupart des grands quadrupèdes, s'en tiennent à la tradition picturale arabe antérieure aux Mongols. A l'opposé, l'ouvrage renferme en même temps des peintures appartenant à différents artistes influencés, mais chacun à sa manière, par plusieurs types de peintures chinoises. Cette juxtaposition de styles permet de croire que Marâgha, centre mongol, dut son illustration de manuscrits à des peintres d'origines dissemblables. A ce groupe appartenait certainement un artiste du sud de l'Irak qui, lui, continuait à travailler dans son style habituel. Les « Deux Eléphants » offrent au premier plan la même ligne d'herbe où les animaux posent la patte, puis les mêmes arbres et les mêmes oiseaux en arrière-plan que bien des peintures arabes, et surtout celles de Bagdad; dans certaines miniatures de ces années on relève aussi l'association d'un sens aigu de l'observation à une manière naturelle de présenter les détails caractéristiques, par où se distinguait tout particulièrement la « Horde de chameaux » des Magâmât de Paris (1237). Les « Deux Eléphants » font preuve de plus d'animation qu'on ne s'y attendrait dans une illustration scientifique. Trois peintures de cet ouvrage montrent du reste des animaux amoureux ou en train de soigner leurs petits (voir aussi les « Deux Lions » reproduits dans notre Peinture Persane, p. 20). Le double frontispice des Epîtres des Purs Fidèles attestait déjà une recherche de relations étroites entre les figurants; on peut trouver naturellement bien des précédents à des détails de genre tels que les toques et les clochettes des animaux de cour en attirail cérémoniel. Comparée aux illustrations antérieures et plus formelles du Kalîla et Dimna, cette miniature appelle bien plus directement les sentiments qu'on ne l'avait fait auparavant. Apparaît aussi un trait nouveau et inattendu: les plis de la peau qui composent des striures recouvrant tout l'animal. Mais ce penchant à transformer un détail emprunté à l'irrégularité de la nature en un motif ornemental régulier devait s'être ébauché dans des manuscrits plus anciens et dont seule la tendance générale se dessine pour nous. Il existait déjà dans les plis des vêtements de l'« Hercule » du Traité sur les Etoiles fixes exécuté à Ceuta en 1224.

En dépit de leurs rapports solides avec d'autres peintures arabes, qui sont indiscutables, les « Deux Eléphants » et d'autres peintures du même ensemble ne reflètentils pas un style persan? Ce manuscrit n'a-t-il pas été du reste exécuté en Iran? Tout ce que l'on sait sur la peinture persane de haute époque, c'est-à-dire de cette époque, incite à répondre par la négative. Aucune miniature persane ne fait preuve d'autant de sensibilité vis-à-vis de bêtes peu communes, et n'établit de rapports aussi étroits entre ses acteurs — à un point tel qu'ici les deux animaux sont comme imbriqués l'un dans l'autre. La peinture animale de la Perse devait être formelle au point d'atteindre une stylisation rigide. Un bestiaire appelé Description des Animaux (Na't al-hayawân) le démontre clairement, qui serait la version arabe d'un texte aristotélicien, et dont le British Museum possède un exemplaire non daté mais antérieur aux Mongols, et sans doute exécuté à

Bagdad (Or. 2784). L'éléphant n'y est qu'un simple thème formel né des textiles de la Perse seldjoucide. D'autres peintures montrent des béliers et des lapins dans des poses héraldiques, confrontés ou adossés, attitudes familières aux dessinateurs de textiles persans. Dans bien des cas, le miniaturiste irakien a cherché à dépasser ce formalisme en donnant un aspect touchant, vivant, à son sujet, plaçant son animal dans un paysage, mais il est rarement parvenu à oublier complètement la décoration figée particulière aux représentations animales de la Perse. Par leur traitement différent, les « Deux Eléphants » du manuscrit Morgan incarnent une percée en Iran de la peinture arabe.

A beaucoup d'égards, on pourrait tenir cette miniature pour l'un des chefs-d'œuvre de la peinture arabe la plus vraie. L'invasion mongole a-t-elle eu réellement un effet purement destructeur? Les mérites artistiques de cette œuvre sont certains, mais elle annonce aussi la fin; transplantée dans une terre étrangère, soumise aux influences d'une cour étrangère puissamment hiérarchisée, cette tradition, qui s'était toujours nourrie d'une liberté presque totale et d'une entière fidélité à soi-même, touche son point terminal. Les contours qui cernent les « Deux Eléphants » semblent insignifiants, inefficaces même puisqu'ils n'enferment pas complètement la représentation; ils symbolisent pourtant les forces astreignantes qui vont étouffer la vitalité exubérante de ce style. Jusqu'ici, le cadre n'existait que dans les frontispices destinés à la cour et dans les peintures de la région de Mossoul, tous parents des miniatures persanes, elles plus formelles.

Un seul manuscrit existe encore qui témoigne d'un effort sincère de fusion entre éléments arabes et chinois. On ne saurait dire qu'il s'agisse d'une grande réussite. Daté 1307 (Edimbourg, Bibliothèque de l'Université, Nº 161), cet ouvrage est consacré à la chronologie des peuples orientaux; ce sont les Vestiges du Passé (al-Athâr al-bâqiya 'ani'l-gouroûn al-khâliya) du célèbre savant et historien persan al-Bîroûnî (973-1048). Dans ses illustrations, la plupart des personnages se conforment à la tradition picturale arabe, par leurs vêtements aussi bien que par la façon dont ils sont disposés en groupes sur une ligne de sol, au tout premier plan de l'espace pictural (voir notre Peinture Persane, p. 27). Mais les têtes ont maintenant des traits mongols, et pour ce qui est des plis des étoffes, s'ils sont toujours dans la tradition classique, une forme différente apparaît, qui rappelle des festons de vaguelettes. L'architecture, en deux dimensions, et les intérieurs sont purement arabes — à un point tel que la miniature où Mahomet prêche son dernier sermon est extrêmement voisine des scènes de mosquée des Magâmât. Mais les paysages sont, eux, composés d'éléments chinois que le peintre utilise aussi pour le ciel et les nuages. De plus, les plans successifs des scènes d'extérieur manifestent un souci nouveau de l'espace qui affecte jusqu'à certains travaux exécutés selon la tradition arabe. Comme la plupart des miniatures de ce manuscrit sont aux antipodes des illustrations exécutées en Iran au XIVe siècle, l'ouvrage où elles figurent provient de la partie irakienne du royaume mongol de Perse, ou revient à un peintre irakien d'un atelier du nord-ouest de l'Iran.

Cette tentative d'adaptation sera sans lendemain. Si la peinture arabe continue à se manifester dans des manuscrits scientifiques, et surtout dans les textes d'al-Qazwînî, elle restera impuissante, dans les textes littéraires, en face de la peinture persane d'esprit chinois et en face du style nouveau qui est en train de grandir en Perse.

L'ouvrage d'Ibn Bakhtîshû' appartient à un ensemble de manuels spécialisés qui traitent de sujets tels que les animaux, les plantes, les étoiles, les automates; ce groupe a certainement été plus important que ses vestiges ne le disent aujourd'hui. Il faut y rattacher en particulier un traité illustré, daté 1188, sur les instruments médicaux et pharmaceutiques, du médecin espagnol az-Zahrawî, connu en Occident sous le nom d'Aboulcasis (Patna, Khudabakhsh Library, N° 2146). Un ouvrage de genre différent, écrit au XIIIº siècle, étudiait succinctement mais systématiquement tous les phénomènes naturels présents à la conscience du haut moyen âge. C'est al-Qazwînî (1203-1283) qui est l'auteur de cet ouvrage encyclopédique, une cosmographie intitulée Les Merveilles de la Création et leurs Singularités ('Ajâ'ib al-makhloûqât wa-gharâ'ib al-mawjoûdât). Il y était question des corps célestes et des anges, en même temps que des minéraux, de la flore, de la faune et de l'homme lui-même.

Illustration p. 138 Illustrations pp. 87, 97, 106/122 Nous avons la chance de posséder un ancien exemplaire illustré de cet ouvrage (Munich, Staatsbibliothek). Il fut exécuté en 1280 à Wâsit. Dans cette ville, où il avait occupé la fonction de cadi, l'auteur devait mourir trois ans plus tard. Les « Anges inscrivant les actions des hommes » est une peinture d'un style qui diffère nettement de celui du Livre de l'Art vétérinaire, de l'Herbier de Dioscoride et des Maqâmât de Paris et de Leningrad, bien que tous ces derniers manuscrits proviennent aussi du sud de l'Irak. Au lieu de coloris abondants et de tonalités profondes, des pigments très peu nombreux

Les Merveilles de la Création ('Ajâ'ib al-makhloûqât) d'al-Qazwînî: Les anges inscrivant les actions des hommes. Wâsit (Irak), 1280 (678 de l'hégire) - (97×165 mm.). Munich, Bayerische Staatsbibliothek, C. arab. 464, folio 36 recto.





Les Merveilles de la Création ('Ajâ'ib al-makhloûqât) d'al-Qazwînî: Le sauvetage miraculeux du voyageur naufragé. Wâsit (Irak), 1280 (678 de l'hégire) - (119×169 mm.). Munich, Bayerische Staatsbibliothek, C. arab. 464, folio 65 verso.

et dans des teintes claires. Seules quelques nuances plus sombres soulignent les plis des vêtements. L'impression d'ensemble est beaucoup plus pâle et la peinture en tire un aspect linéaire. Les principes esthétiques de l'Extrême-Orient apparaissent. Les traits eux-mêmes prennent souvent une coloration mongole. La tête de l'ange de gauche en est une preuve suffisante. Néanmoins, l'idiome du Proche-Orient prévaut encore.

Bien que le style de ces anges semble bien éloigné de celui des « Deux Eléphants », leurs contemporains ou presque, dans chaque cas le peintre adopte la même attitude à l'égard de son œuvre: il choisit une échelle réduite; il établit sur sa surface, comme un thème généralisé, les plis auxquels il confère une sorte de frémissement particulier. Ce maniérisme vaut aux peintures une atmosphère puissante, dramatique et tendue. L'importance des « Anges » ne se limite pas là: pour la première fois dans toute l'histoire de l'illustration du livre telle que nous la connaissons, le sujet est de nature religieuse. Toutefois, pour l'auteur, les anges appartiennent au cosmos physique.

La miniature du folio 65 verso illustre bien le penchant de cette période pour l'étrange et le merveilleux. Elle représente une célèbre histoire de marin qui figurait aussi dans le

Illustration p. 134

Illustration p. 138

second voyage de Sindbad des Mille et Une Nuits. Un voyageur naufragé sur une île déserte est ramené par un immense oiseau, par delà les mers, aux terres civilisées. Les montagnes ont ici ce caractère linéaire qu'avait jusqu'alors ignoré la miniature arabe. D'autres éléments par contre, l'oiseau ou son passager, n'évoquent en rien la Chine. L'artiste fait admirablement ressortir le caractère dramatique et monumental de son sujet. Les formes bizarres des montagnes donnent au décor un aspect désolé qui convient particulièrement bien à l'atmosphère morale du moment.

La cosmographie d'al-Qazwînî ne cessa de jouir d'une immense popularité, non seulement l'original en arabe, mais aussi ses traductions en d'autres langues de l'Islam. Ces différentes versions ont souvent été illustrées. L'homme d'Occident trouve à ces peintures un charme et un intérêt supplémentaires qui tiennent à une tout autre raison. Le texte lui-même est une compilation sans critique; les passages fantastiques y sont nombreux où entrent en scène des animaux étranges. Si ces légendes n'ont aucun caractère scientifique, les miniatures qui les accompagnent se substituent heureusement à ce qu'aurait été une version illustrée des voyages de Sindbad le Marin. Les récits des Mille et Une Nuits, pour délicieux qu'ils soient, n'étaient pas tenus pour de la littérature véritable, mais plutôt pour une sorte de divertissement à l'usage populaire. Mais il existait aussi des ouvrages dignes des peintres, qui relevaient de plusieurs genres et utilisaient des thèmes communs aux Mille et Une Nuits. Par ce biais, des épisodes de ce dernier livre ont été parfois illustrés. Les Merveilles de la Création de Munich en constituent sans doute l'un des plus anciens exemples.

Illustration p. 141
Illustration p. 117

Illustration p. 134

A l'exception près du manuscrit de Munich, l'Extrême-Orient n'a presque jamais touché la couleur arabe. Les noirs, les gris, les blancs, les teintes assez délicates des Chinois, laissèrent indifférente la sensibilité esthétique du Proche-Orient. Par contre, d'autres conventions picturales ont été adoptées sans réticence. Une miniature provenant d'un manuscrit aujourd'hui dispersé, version ou, peut-être, imitation du Kalîla et Dimna de Bidpai, le montre bien; c'est l'« Ours s'adressant à deux Singes » de la Freer Gallery of Art (N° 54.2). L'admirable réalisme de la troupe de chameaux des Magâmât de Paris s'y retrouve. Mais le paysage n'a rien à voir ni avec ce dernier manuscrit ni avec ceux des premières illustrations du Livre sur l'Utilité des Animaux de la Morgan Library dont les héros manifestaient parfois aussi le naturalisme si remarquable de la miniature de la Freer Gallery. Chaque élément provient maintenant d'Extrême-Orient. Au lieu de la ligne d'herbe à deux dimensions qu'utilisait encore les «Deux Eléphants», un plan qui s'éloigne vers l'arrière avec plusieurs plantes étagées en profondeur, tout à fait dans la manière des paysages chinois. La Chine est-elle aussi responsable de l'arbre tordu, au tronc irrégulier, de la grande plante, de la végétation secondaire, de la pierre bleue constellée de trous, adaptation du rocher décoratif chinois à l'apparence de pierre ponce? L'influence chinoise s'est exercée indirectement sur cette miniature, par l'intermédiaire de la Perse qui, à partir des alentours de 1300, introduit, en les infléchissant quelque peu, des éléments chinois dans ses compositions. Les miniatures du milieu et de la fin du Livre sur l'Utilité des Animaux de la Morgan Library contiennent souvent des arbres, des plantes, des rochers, disposés de la sorte sur un plan reculant vers l'arrière.



Livre des Fables: L'ours et les singes - origine probable: Egypte, second quart du XIVe siècle. (Dimensions de la peinture, 115×97 mm.). Washington D.C., Freer Gallery of Art, Nº 54.2.

Par analogie avec certaines peintures dont il va maintenant être question, cet « Ours » pourrait se situer au second quart du XIVº siècle. C'est sans doute une création mameloûk ou, plus exactement, égyptienne.

Les « Deux Hérons », miniature d'un autre Livre sur l'Utilité des Animaux, celui-ci composé et exécuté par Ibn ad-Dourayhim al-Mausilî, appartient à la même catégorie. Elle figure dans l'unique exemplaire de cet ouvrage qui, daté 1354, provient également du royaume mameloûk, et sans doute de l'Egypte (Bibliothèque de l'Escorial, Ar. 898). Le caractère calligraphique des plantes, et plus encore des deux oiseaux, trahit une influence extrême-orientale. Nous connaissons la miniature persane qui a servi de modèle au peintre. Elle se trouve aujourd'hui à la Freer Gallery of Art (N° 27.5), et provient d'un manuscrit dispersé d'Ibn Bakhtîshû' du début du XIVe siècle. Par rapport à l'original,

Illustration p. 141

Illustration de la page de titre

les formes se sont nettement alourdies; elles sont même franchement pesantes. Le thème premier a été réinterprété en partie. Les vagues qui courent autour des animaux, par exemple, sont devenues des branches décharnées, rappelant des serpents, garnies de quelques rares feuilles. La scène entière est disposée sur un fond d'or, typique de tout un groupe de manuscrits mameloûks. Malgré ces modifications, le caractère extrêmeoriental du traitement dans son ensemble est facile à déceler.

Illustration p. 174

Illustration p. 152

Dans d'autres manuscrits, l'apport extrême-oriental suscité par l'invasion mongole se limite à une plante, voire une simple fleur, se répétant sur une étoffe, ou simplement incluse dans un détail ou dans un autre. Pour limité que soit cet emprunt, c'est néanmoins lui le plus courant. On le retrouve dans tous les arts décoratifs. Exemple typique: la scène de la Vingt-septième Séance d'al-Harîrî où Aboû Zayd aide al-Hârith à récupérer un chameau après lui avoir volé un cheval (exemplaire daté 1337, Oxford, Bodleian Library, Marsh 458). Au lieu du paysage conceptuel du Proche-Orient, l'idiome extrême-oriental; en particulier le grand lotus coloré, perché sur sa tige effilée, trahit bien, dans le coin supérieur gauche, son origine. Le plan inégal du sol, dont les éléments paraissent se chevaucher, doit tout aux conventions spatiales d'Extrême-Orient. Comme arrière-plan, des thèmes de lotus en fleurs qui se rencontraient dans un *Châh-Namêh* quelque peu antérieur, exécuté dans le style mongol de la Perse. La Chine pourrait très bien n'avoir transmis qu'indirectement cet élément à la peinture arabe. Les personnages, eux, sont strictement proche-orientaux, de même que la touche générale, avec le fond d'or et le cadre formel qui correspondaient aux exigences du goût mameloûk d'alors.

L'invasion mongole n'a donc pas eu le même effet sur la peinture arabe et sur la peinture persane. Dans ce dernier cas, des éléments essentiels de la peinture chinoise se greffèrent naturellement sur le style irano-turc, processus qui, aidé de plusieurs éléments arabes, donna naissance à un art de synthèse neuf où fleurit librement la grande miniature persane. Quelques décennies à peine après leur arrivée, les monarques mongols de l'Iran prirent l'Islam pour religion et se retrouvèrent parfaitement persianisés. Au même moment, la situation dans le monde arabe est très différente. L'Irak, dédaigné du gouvernement central, a subi un déclin marqué; son réseau d'irrigation, essentiel à son agriculture, est disloqué; des tribus bédouines empiètent toujours plus sur les terres cultivées. Ce vieux pays n'a plus la force de retrouver une puissance créatrice réelle, relégué comme il l'est au rang de simple province de la Perse mongole, coupé du reste du monde arabe. D'un autre côté, pour les Mameloûks, les Mongols étaient les ennemis par excellence; rien de ce qui provenait d'Extrême-Orient n'avait accès à leurs domaines. Cette situation historique explique pourquoi la terre mameloûk a refusé les principes esthétiques extrême-orientaux. Seuls quelques éléments distincts réussirent à s'y glisser, mais n'y gagnèrent rien d'autre qu'une position de corps étrangers subsistant difficilement auprès d'un art hautement conservateur et assez limité. C'est aussi la raison pour laquelle l'Extrême-Orient n'a fait son apparition que par ricochet dans la peinture mameloûk. L'invasion mongole s'est donc révélée force négative, précipitant la mort d'un art qui, pour quelques brèves années ou décennies, avait été authentiquement florissant et éminemment prometteur.

LA MONTÉE DU FORMALISME SOUS LES MAMELOÛKS BAHRÎ (1250-1390)

La première dynastie des Mameloûks d'Egypte et de Syrie, celle des Bahrî, voit le dernier style personnel et durable de la peinture arabe. Les Mameloûks, autrement dit les esclaves, doivent leur nom à leurs fondateurs ou à leurs ancêtres qui tous avaient été des esclaves d'extraction étrangère, généralement turque, avant de devenir membres de la garde royale, corps d'élite et origine de leur réussite publique. Les hauts fonctionnaires avaient été eux aussi des « Mameloûks » et leurs seules qualités personnelles leur avaient valu leur avancement. Une rigide organisation féodale décidait des fonctions civiles et militaires au sein d'une hiérarchie complexe de grades et de positions. Toutes les affaires de l'Etat se traitaient dans les deux plus grandes villes du territoire, au Caire principalement, et, à un moindre degré, à Damas.

Ce système fortement structuré trouve son reflet dans le tempérament double de l'art de cette époque. C'est l'art à la composition la plus rigide de toute l'histoire islamique. Des configurations géométriques extrêmement fouillées ne couvrent pas seulement les dômes et les murs des mosquées mais aussi les pupitres, les portes, les volets, les objets en métal souvent, les reliures, les enluminures de Coran, et jusqu'aux tapis, et toujours de la même façon. L'autre aspect capital de cet art, c'est qu'il utilise très fréquemment, et parfois même à l'exclusion de toute autre décoration, la simple calligraphie du nom d'un sultan ou d'un émir avec ses titres ou son blason. Ce souci de l'ordre fixe et d'un strict formalisme explique que le peintre officiel de la période mameloûk n'ait pu inventer un art réaliste, avec des représentations de genre chargées de sens psychologique, et encore moins se laisser aller au plus petit soupçon de satire sociale, soit à un art proche de celui des *Maqâmât* de Paris et de Leningrad.

Pour ce qui est des sujets, les manuscrits de la période mameloûk s'en tiennent plus ou moins fidèlement aux traditions créées dans les livres par la Haute et Basse Mésopotamie et par la Syrie. Encore une fois, ce sont aussi bien des traités scientifiques que des ouvrages littéraires qui sont illustrés. Un intérêt marqué s'éveille pour les ouvrages de nature militaire, comme l'indiquent plusieurs traités sur les exercices stratégiques et la construction et l'utilisation des machines de guerre. Plusieurs manuscrits existent encore qui relèvent de cette catégorie. La plupart d'entre eux datent de la fin du XIVe et du XVe siècle et possèdent peu d'importance artistique.

L'exemple le plus ancien du style mameloûk est l'exemplaire unique, daté 1273, du Banquet des Médecins (Da'wat al-Atibbâ'), dialogues dirigés contre les charlatans dus au physicien et théologien chrétien du XIº siècle Ibn Boutlân, de Bagdad (Milan, Biblioteca Ambrosiana, A. 125 Inf.). Sur la plus importante de ses onze miniatures, un vieux médecin, s'éveillant brusquement, s'étonne de voir son serviteur, son élève et un ami occupés à boire et à manger ses provisions personnelles. Plusieurs caractéristiques du nouveau style sautent aux yeux: cadre schématique avec des arches indiquant que la scène se passe dans un intérieur; recherche de la clarté visuelle; personnages ne se chevauchant

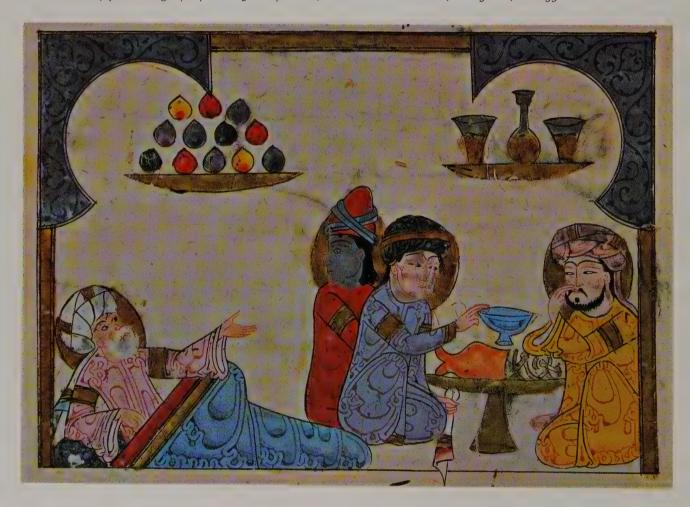
Illustration p. 174

Illustrations pp. 106/122

pratiquement pas; équilibre presque symétrique obtenu à l'aide de deux plateaux et deux arches de chaque côté de la composition, et d'une organisation selon l'axe vertical que détermine l'esclave noir avec sa toque rouge. Cette structure ordonnée n'empêche pas la peinture de posséder un esprit assez vif, qu'expriment des détails tels que le geste animé du vieil homme, la surprise du Noir qui tourne brusquement la tête et l'œil du domestique barbu qui semble éprouver un choc en entendant le dormeur se mettre à parler. L'animation réaliste de la scène, avec ses mouvements soucieux de graphisme, les regards qui lient les deux moitiés de la composition, évoque le souvenir de certaines scènes des Maqâmât. Une sorte de langage iconographique universel et polyvalent avait alors cours, semblet-il. L'esprit des Maqâmât est encore vivant pendant les premières décennies de la période mameloûk; telle est la leçon la plus importante de cette peinture.

Autre détail significatif: l'usage d'un genre nouveau de plis pour les vêtements des quatre personnages. Ils sont traités en masses ovoïdes avec des notations plus sombres le long des bords inférieurs et les festons de vaguelettes déjà vus. Les deux types de plis

Le Banquet des Médecins (Risâlat da'wat al-Atibbâ') d'al-Moukhtâr ibn al-Hasan ibn Boutlân: Le médecin se réveillant découvre ses hôtes en train de se restaurer - origine probable: Syrie, 1273 (672 de l'hégire) - (116×165 mm.). Milan, Biblioteca Ambrosiana, A. 125 Inf., folio 35 verso.



étaient représentés d'une façon plus naturelle encore dans la peinture antérieure de ce même siècle; dans les vêtements des deux servantes de l'« Accouchement » des Maqâmât de Paris par exemple. Ils ont perdu maintenant leur apparence naturelle pour devenir simples motifs stylisés; la concentration de plis sur les épaules du vieil homme couché le montre bien. Pendant la période mameloûk, ces deux genres de plis se rencontreront souvent l'un à côté de l'autre, et à propos du même vêtement. Les plis par grandes masses furent parfois aussi utilisés seuls mais ce sont les festons de vaguelettes qui représentent la marque de la période mameloûk. Ils servirent même à indiquer les accidents de surface pour des matériaux autres que les étoffes. Comme à la période précédente, le peintre associe d'habitude des plis de ce genre à des vêtements qui eux sont simplement décorés de dessins géométriques ou d'arabesques, sans plis.

Illustration p. 121

Illustration p. 144

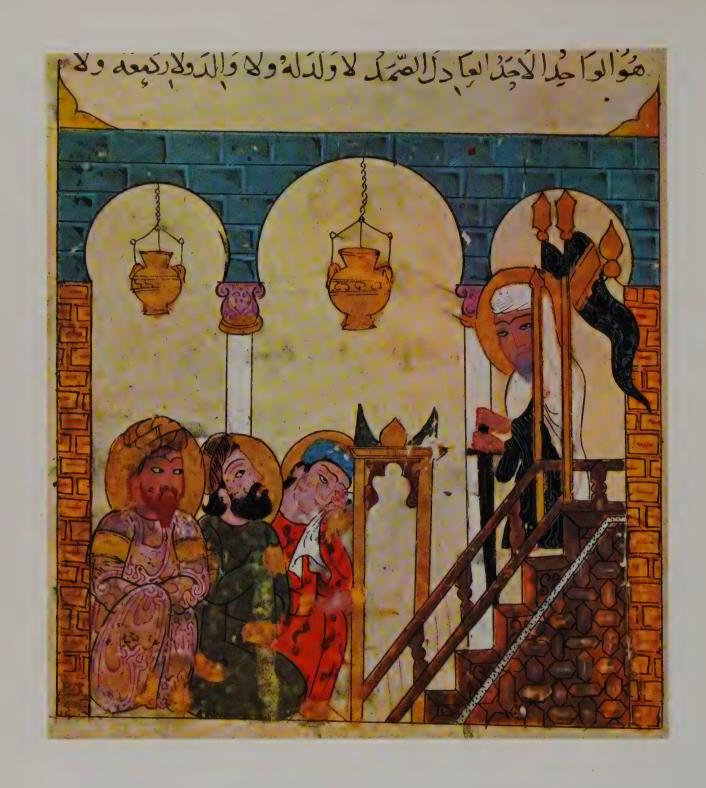
K. Holter l'a fort bien montré dans son étude fondamentale sur cette école, cette manière particulière de représenter les vêtements se rencontre pour la première fois dans les peintures de l'école de Mossoul, et particulièrement dans le Livre des Antidotes de Vienne; il se devinait déjà dans le Lectionnaire syriaque de 1220 de la Bibliothèque Vaticane. Ce détail n'est pas le seul à lier le manuscrit de Milan à l'école du nord de l'Irak; on retrouve la même arche semi-circulaire, posée de biais, dans le frontispice du Livre des Antidotes de Vienne; ce dernier possède un plateau sans support du même genre qu'ici. Comme nous le savons par les signatures qui figurent sur des récipients de bronze incrusté, des familles de travailleurs du métal de la région de Mossoul allèrent chercher refuge au milieu du siècle à Damas, que certaines d'entre elles quittèrent plus tard pour le Caire. Plusieurs des peintres qui voulurent fuir l'avance mongole ont certainement emprunté aussi cette route; ils sont responsables de la présence de ces motifs et de ce maniérisme en terre mameloûk.

Illustration p. 91
Illustration p. 94

Un autre aspect de la miniature mameloûk se manifeste sur une peinture illustrant la Vingt-huitième Séance, dans un manuscrit non daté des Magâmât qui se trouve au British Museum (Add. 22 114). Al-Hârith écoute, passionné, Aboû Zayd en train de prêcher dans la mosquée de Samarkand. H. Buchthal fut le premier à voir que cette miniature s'appuie sur un traitement comparable du même sujet dans les Magâmât de 1237 (Paris). La différence capitale entre les deux versions, c'est que dans la seconde les éléments constitutifs sont réduits au minimum. Trois personnages sont seuls en scène désormais; la niche de prière et les créneaux disparaissent. L'importance accordée à un nombre limité de personnages d'assez grandes dimensions, isolés et qu'accompagnent de rares détails de mise en scène, caractérise aussi la peinture mameloûk. Buchthal a de même fait remarquer que les quatre-vingt-quatre miniatures de ce riche manuscrit sont aussi influencées par l'iconographie syrienne des Maqâmât de 1222 (Paris, Bibliothèque Nationale, Arabe 6094). Ce manuscrit est donc éclectique; et comme on y retrouve en même temps les festons de vaguelettes, il contient en fait des éléments qui appartiennent à toutes les grandes écoles arabes antérieures aux Mongols: celles de Bagdad, de Mossoul et de la Syrie.

Illustration p. 146

Cette peinture contient aussi un important détail historique. Le noir avait été la couleur traditionnelle des califes abbassides. Lorsque furent renversés les hérétiques



Les Séances (Maqâmât) d'al-Harîrî: Aboû Zayd prêchant dans la mosquée de Samarkand (Vingt-huitième Séance). Origine probable: Syrie, 1300 environ - (174×159 mm.). Londres, British Museum, Add. 22.114, folio 94 recto.

fatimides qui gouvernaient l'Egypte, les prêcheurs au service de leurs successeurs, des orthodoxes, imposèrent des vêtements noirs pour le service du vendredi, et firent de bannières noires et d'un sabre noir le signe de leur allégeance à la tête légitime de l'Islam, le calife, et ceci en dépit du pouvoir politique plus qu'étroit de ce dernier. Même après que les Mongols eurent fait disparaître le califat abbasside de Bagdad, l'usage de cette couleur se perpétua. On le voit ici. Du reste, en 1261, le sultan Baïbars nomma un membre de la famille abbasside calife au Caire, où il continua à résider, à travers ses descendants, jouets du bon plaisir des Mameloûks, jusqu'à la fin de leur seconde dynastie.

Illustration p. 146

Illustration p. 144

Comme le vêtement de l'auditeur d'extrême gauche, dans la miniature de la Mosquée de Samarkand, ressemble à celui des deux personnages de droite du manuscrit de Milan daté 1273, l'ouvrage de Londres n'a sans doute pas été créé longtemps après celui de Milan, et il peut donc se situer aux alentours de 1300. Buchthal a proposé une origine syrienne aux *Maqâmât* de Londres, attribution qui, par analogie, s'appliquerait aussi au manuscrit de Milan. Cette origine syrienne se trouve appuyée par des *Mâqâmât* de style proche mais malheureusement en fort mauvais état et, de plus, «réparés» (British Museum, Or. 9718); ce manuscrit leur est à peu près contemporain. Un certain Ghâzî ibn 'Abd al-Rahmân le peignit, damascène de naissance ou d'origine. Son style représente donc sans doute la tradition de sa ville, en même temps qu'il manifeste, ce qui n'a rien de surprenant, une influence provenant de Mossoul.

Illustration p. 148

Illustration p. 65
Illustration p. 91

L'œuvre la plus étonnante de toute la période mameloûk est sans conteste le manuscrit des Magâmât de 1334 (Vienne, Nationalbibliothek, A.F. 9). Il s'ouvre sur un frontispice de style habituel avec un seigneur, coupe à la main, entouré de courtisans, le tout encadré par une bordure complexe en arabesques puissamment colorées. Ce type de représentation remonte en fait à des prototypes persans originaires des reliefs sassanides, on l'a déjà vu. Les modèles les plus immédiats en sont les frontispices de l'école de Mossoul, l'un dans le Livre des Chants (entre 1215 et 1219 environ) d'Istanboul, qui possède lui aussi une bordure en arabesque élaborée, l'autre dans le Livre des Antidotes de Vienne. Celui du XIVe siècle en arrive à être encore plus rigide que le plus formel de ses deux prédécesseurs où le seigneur avait à la main un arc et une flèche, le geste momentanément suspendu. Les personnages de ce frontispice des Magâmât paraissent complètement dépourvus de vie, de mouvement, d'émotion. Ils sont pétrifiés. L'acrobate lui-même, en face du trône, malgré l'incroyable contorsion qui lui disloque le corps, ne suggère ni animation, ni même tension musculaire. Rien n'indique qu'il pourrait reprendre posture normale. La même chose s'applique aux musiciens latéraux et aux anges qui tendent une guirlande au-dessus de la tête du seigneur. Des détails aussi, le traitement dur, étranger à tout textile, des plis, qui pousse encore plus loin la stylisation traditionnelle aux Mameloûks, les bords dorés des vêtements, si nettement soulignés qu'ils auraient pu être tirés à la règle ou au compas, renforcent cette impression de rigidité. Première apparition ici d'un autre élément propre aux Mameloûks: le fond d'or qui donne sa riche apparence à cette miniature comme à toutes celles qui font partie de cet ouvrage, et qui lie les unes aux autres les couleurs appliquées en taches, bien mieux que ne le faisait le simple fond de papier nu.



Les Séances (Maqâmât) d'al-Harîrî: Prince sur son trône (page de frontispice) - origine probable: Egypte, 1334 (734 de l'hégire) - (192×175 mm.). Vienne, Nationalbibliothek, A.F. 9, folio 1 recto.

Illustration p. 148

Le monarque et sa cour, ici, possèdent un type ethnique qui n'est pas arabe. La plupart des monarques et des émirs mameloûks étaient de sang turc, et parfois mongol, et c'est apparemment un type humain proche de ceux-ci qu'à voulu représenter le peintre. En plus de la tête ronde et des yeux bridés, on remarquera les boucles qui encadrent la figure, et les mouches, deux détails chantés par Hâfiz dans ses ghazels. Les costumes révèlent aussi le caractère étranger de la cour. Les deux musiciens de droite ont une toque à plume proche des coiffures mongoles; le monarque, le second personnage par la taille — il adopte la même attitude que lui et pourrait être son fils ou son favori —, le luthiste de droite portent les longues vestes turques se fermant à gauche. Le manteau du fils a la manche étroite et trop longue de l'Iran mongol. Les deux personnages principaux ont des ceintures d'or, emblème extérieur de l'aristocratie militaire turque. Celle du maître, faite d'une suite d'éléments circulaires, est la plus riche des deux. Ce même seigneur porte un couvre-chef arabe, le grand turban avec des « cornes », d'un type qui se rencontre dans une seule autre miniature de ce manuscrit, où il appartient à un gouverneur. En Egypte, une certaine forme de ce turban était réservée aux monarques. Il en allait de même pour la couronne en Iran. Or les deux anges sont couronnés: indice d'une présence persane, qui transparaît, du reste, dans l'œuvre tout entière. Les soixante-neuf miniatures de ce manuscrit composent sans doute l'exemple le

plus significatif de toute la peinture mameloûk. La Huitième Séance, où Aboû Zayd vient

plaider sa cause devant un cadi, fournit au peintre une occasion de représenter un

flanqué de deux serviteurs; deux animaux apparaissent à l'arrière-plan. Le paysage luimême ne figure pas. Seules quelques miniatures du livre s'intéressent à lui, mais en le réduisant toujours aux symboles les plus sommaires des plantes, des montagnes et de l'eau. Dans les deux miniatures reproduites ici, aucun personnage n'échappe à la stylisa-

tion. Le juge, son turban coiffé d'une pièce d'étoffe, Aboû Zayd, al-Hârith, le jeune homme, le serviteur noir, les spectateurs, tous ont des têtes trop grosses sur des corps trop courts. Ils obéissent à l'attitude esthétique qui voulut des miniatures de format plus trapu, presque carré. Mais si ces personnages massifs sont très frappants, ils ne sont pas neufs; des travaux plus anciens en possédaient déjà; les Magâmât de Londres

(Add. 22 114) par exemple.

intérieur; fidèle à la vieille tradition byzantine, l'artiste décrit son décor à l'aide d'un simple rideau triangulaire qui emplit d'une façon heureuse l'espace vide entre les têtes des deux principaux acteurs. Le plaignant, dans une attitude pleine de vie, domine toute la composition; les autres personnages, eux, ont l'air parfaitement passifs avec leurs regards mornes, leurs corps immobiles; les bras qu'ils lèvent au ciel ne leur donnent guère d'animation. Les gestes sont stéréotypés, y compris la pose d'Aboû Zayd, pourtant forcée; ce manuscrit les utilise souvent. La parole fournit aussi son thème principal à une autre peinture de la Vingt-sixième Séance, où al-Hârith, réduit à la misère, s'adresse à Aboû Zayd qui pour une fois nage dans l'opulence. La scène se passe dehors, la nuit ; le segment symbolique qui représente les étoiles et le croissant de lune l'indiquent, et c'est encore un détail qui provient de Mossoul. Sans atteindre à la miniature de genre créée à Bagdad, l'artiste se soucie néanmoins de son décor. Aboû Zayd est sous sa tente,

Illustration p. 150

Illustration p. 151

Illustrations pp. 150/151



Les Séances (Maqâmât) d'al-Harîrî: Aboû Zayd plaide devant le cadi de Ma'arra (Huitième Séance) - origine probable: Egypte, 1334 (734 de l'hégire) - (126×147 mm.). Vienne, Nationalbibliothek, A.F. 9, folio 30 verso.

D'autres maniérismes singularisent ce manuscrit, dessin des têtes avec les nez à la base large ou l'extrémité pointue, les grosses taches rouges sur les joues, ce dernier détail originaire de Mossoul, où il était bien plus discret. Les plis des étoffes, toujours de deux genres différents, n'ont plus grand rapport avec des textiles; ils conviendraient mieux à quelque métal en feuille. Une seule touche peut rappeler la peinture de genre: le chameau et le cheval avec sa mangeoire que l'on distingue derrière la tente. Mais les peintres de Maqâmât avaient déjà inventé ce motif au XIIIe siècle. Chameaux et chevaux sont aussi les seuls éléments qu'on laisse empiéter substantiellement sur le cadre, comme si ces animaux n'étaient pas capables de comprendre le sens d'une règle. La peinture de la Perse faisait la même chose alors, pour qui ces saillies voulaient dire que les bêtes étaient en marche. Pourtant, malgré ce formalisme, cet alourdissement emprunté à des styles antérieurs, et en raison même de leur extrême stylisation et de leurs nombreux manié-

rismes, ces peintures possèdent une allure véritablement personnelle, empreinte de grandeur et de monumentalité. Chaque geste est réduit à son strict essentiel et l'effet d'ensemble, avec ces couleurs et ces fonds d'or ardent, n'est pas sans rappeler la mosaïque.

Nous avons déjà fait allusion à la décoration florale d'origine chinoise qui figure à l'arrière-plan de la Vingt-septième Séance dans le manuscrit d'Oxford (Bodleian Library, Marsh 458), légèrement postérieur puisqu'il date de 1337. Bien que l'élément floral soit dans cet ouvrage d'un esprit plus vivace et plus coloré que les plantes aux feuilles lourdes et, à tout prendre, assez insignifiantes du manuscrit de Vienne, bien que les personnages soient moins trapus, moins informes, au sens propre du mot, ce livre n'en marque pas

Illustration p. 152

Les Séances (Maqâmât) d'al-Harîrî: Al-Hârith s'adresse à Aboû Zayd dans l'opulence (Vingt-sixième Séance). Origine probable: Egypte, 1334 (734 de l'hégire) - (137×158 mm.). Vienne, Nationalbibliothek, A.F. 9, folio 87 verso.





Les Séances (Maqâmât) d'al-Harîrî: Aboû Zayd aide à récupérer un chameau (Vingt-septième Séance) - origine probable: Egypte, 1337 (738 de l'hégire) - (135×170 mm.). Oxford, Bodleian Library, Marsh 458, folio 45 recto.

moins une étape de plus sur la route du formalisme. Les traits sont encore plus stylisés qu'avant; en fait, ce sont presque toujours les mêmes. Seule la couleur des cheveux varie. Il en va de même pour le dessin des vêtements: les plis n'ont plus rien à voir avec des étoffes. Ils évoquent bien plutôt des gaufrures sur de la soie. Mieux, et au contraire de presque toutes les illustrations du manuscrit de Vienne, les têtes sont à nouveau cernées d'auréoles d'or; contre un fond d'or, cet attribut perd naturellement tout sens et toute raison d'être. L'inexactitude iconographique correspond à l'exagération stylistique. Le texte raconte qu'avant l'arrivée d'Aboû Zayd, al-Hârith, à gauche dans

la miniature, a forcé un voleur de chameaux à descendre d'une bête qu'il s'était appropriée; Aboû Zayd arrive alors et tient l'homme en respect avec une lance. Pas un de ces détails n'est seulement suggéré. Le peintre représente les trois acteurs principaux, al-Hârith à pied, le voleur encore à dos de chameau et Aboû Zayd à cheval. Par le formalisme de leur disposition générale, avec cette composition par grandes unités carrées, sur fond d'or, avec un cadre soigneusement tracé et aux coins décorés, les Magâmât d'Oxford appartiennent au même groupe que ceux de Vienne. L'école, sinon l'atelier, n'était peutêtre pas la même. Comme l'iconographie des deux ouvrages diffère fondamentalement de celle des travaux que l'on pourrait attribuer à la Syrie, ces livres plus spectaculaires, donc plus chers, représentent peut-être l'art pictural du Caire alors que cette ville était la capitale du sultanat. Le manuscrit d'Oxford est le seul à être associé à un haut fonctionnaire mameloûk: il porte une inscription signalant en effet son appartenance à la bibliothèque d'un émir. C'est la raison pour laquelle il possède un frontispice du type formel qu'imitèrent d'autres manuscrits de sort moins aristocratique. La partie droite, où figurait le prince sur son trône, manque aujourd'hui. La partie gauche laisse deviner la splendeur de l'ensemble; des gens de sa suite y entourent le suzerain — un serviteur amenant son cheval harnaché, et un autre tenant un guépard enchaîné.

Illustration p. 152

Illustrations pp. 150/151

Illustration p. 93

Revenons brièvement à l'« Horloge à l'éléphant » du Metropolitan Museum of Art. Cette dernière miniature provenait d'un exemplaire daté 1315 du Livre de la Connaissance des procédés mécaniques d'al-Djazarî. Il faut y voir un travail extrêmement conservateur, et ceci pour deux raisons: premièrement parce qu'illustration de caractère scientifique et deuxièmement parce que produit d'une école archaïsante. En fait, rien dans le traitement des plis, qui d'habitude fournissent de précieuses indications sur l'âge des peintures, ne trahit ici le XIVe siècle. Seuls les éléments ornementaux quelque peu grossiers et le choix de certains thèmes, ainsi que la façon de présenter les personnages, indiquent un travail assez tardif. Toutes les miniatures de cet ensemble ont leur style propre, avec des têtes, des corps, des vêtements qui attestent chez le peintre un rare souci plastique. Aucun autre manuscrit non scientifique n'est encore apparu qui utilise le même style. Cette unicité rend cet ouvrage difficile à situer; en tout cas, aucun argument solide n'a encore poussé à renoncer à l'attribution qu'il reçoit régulièrement, c'est-à-dire syrienne, peut-être damascène.

mameloûks du XIVe siècle une apparence entièrement différente de celle qu'elles possédaient au XIIIe siècle, le corollaire ne s'applique pas aux peintures animales des Kalîla et Dimna de ce temps. Ces dernières s'appuient, semble-t-il, sur d'anciens thèmes iconographiques formels empruntés à la Perse; leur stylisation est assez poussée dès le début, c'est-à-dire dès les premières décennies du XIIIe siècle. Leurs versions du XIVe siècle ne marquent pas de changement de style bien frappant; à l'opposé des scènes où figurent des êtres humains, elles ne forcent en rien la note; les animaux sont parfois si vivants, les scènes où ils interviennent sont conçues avec un tel succès, qu'elles représentent des œuvres de tout premier plan. La composition qui réinterprète le thème des corbeaux

enfumant leurs ennemis, les hiboux, tapis dans une caverne, suffit à l'éclairer; mais cette

Alors que le formalisme de la peinture de personnages donne aux miniatures

Illustrations pp. 62/63

Illustrations pp. 154/155

Illustration p. 154

œuvre possède en même temps une sorte de permanence qui dépasse de loin l'éphémère de l'épisode (Paris, Bibliothèque Nationale, Arabe 3467). Par contre, lorsque l'animal semble vouloir prendre apparence ou expression humaines, comme c'est le cas pour le lièvre dans « Le Lièvre et l'Eléphant », se retrouve la pétrification propre aux scènes humaines de la même période (Bodleian Library, Pococke 400). Dans son ensemble, cette miniature est malgré tout assez cocasse. A certains détails, la date plus tardive de ces œuvres se dévoile. C'est ainsi que le symbole de l'eau a perdu toute fluidité; ce n'est plus qu'un thème immuable, sans variations, parfaitement stable et qui rappelle les travaux sur émail cloisonné. Les festons de vaguelettes rendent aussi la texture des troncs

Kalîla et Dimna de Bidpai: Le lièvre et le roi des éléphants auprès du puits de la lune. Origine probable: Syrie, 1354 (755 de l'hégire) - (172×244 mm.). Oxford, Bodleian Library, Pococke 400, folio 99 recto.





Kalîla et Dimna de Bidpai: Les corbeaux éventent de leurs ailes un brasier pour enfumer les chouettes.

Origine probable: Syrie, second quart du XIVe siècle - (163×179 mm.).

Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Arabe 3467, folio 78 verso.

d'arbres. Dans l'exemplaire de l'Escorial du *Livre sur l'Utilité des Animaux*, ce maniérisme contamine jusqu'aux corps de certains animaux; il touche par exemple la carapace des crabes et le bois de la licorne.

Illustrations pp. 154/155

L'âge relatif et le lieu d'origine de ces deux manuscrits de Bidpai proches par l'iconographie, l'un à Paris, l'autre à Oxford, ainsi que d'un troisième, voisin de ces deux-là, à Munich (Staatsbibliothek, Cod. arab. 616) ont suscité de nombreuses discussions. L'exemplaire de Munich, le moins bien préservé du groupe, est assez grossier de facture et devrait être le plus ancien; viendrait ensuite celui de Paris; quant à celui d'Oxford, il est daté 1354. Le manuscrit de Paris se situerait donc au second quart du XIVe siècle. Comme en plusieurs endroits son iconographie se rapproche du manuscrit du XIIIe siècle que l'on attribue à la Syrie (Paris, Bibliothèque Nationale, Arabe 3465), il aurait très bien pu voir le jour dans ce dernier pays.

Alors que l'illustration des Kalîla et Dimna posait aux artistes des problèmes ardus,

Illustrations pp. 62/63

Illustration p. 157

Illustrations pp. 154/155

Illustration p. 146
Illustration p. 154

Illustrations pp. 158/159

celle de simples ouvrages zoologiques était beaucoup plus aisée. Le peintre pouvait facilement concentrer son attention sur un ou deux animaux; rien ne l'empêchait de parvenir à une synthèse heureuse de trois impératifs différents: traduire avec naturel le caractère particulier d'un animal donné; le disposer dans un ensemble décoratif; impartir au résultat une certaine monumentalité. La charmante autruche en train de couver. tirée de l'exemplaire unique du Livre des Animaux (Kitâb al-hayawân) d'al-Djâhiz, qui date du milieu du XIVe siècle (Milan, Biblioteca Ambrosiana, AR. A.F.D. 140 Inf.), en est un excellent exemple. Le peintre n'a pas tenu compte du commentaire ironique de l'auteur disant que les œufs n'appartiennent sans doute pas à l'autruche en raison de la stupidité propre à ce volatile. Il représente un animal empli d'une suprême sérénité, situe sa scène dans un paysage stylisé dont les éléments latéraux forment un cadre idéal à la bête; ils en soulignent presque parfaitement la silhouette. Cette œuvre est certainement d'origine mameloûk; mais comment l'attribuer avec plus de précision à une école ou à une région particulières? Ses illustrations ne se conforment à aucun canon iconographique connu: pour nous, ce sont simplement d'efficaces images accompagnant un texte; en dépit du pinceau quelque peu lourd de l'artiste, elles servent merveilleusement leur but. La parenté assez lointaine de leur style avec celui des manuscrits d'Oxford et de Paris, la permanence presque parfaite dans presque tous ces ouvrages de motifs tels que ceux de l'eau, des plantes ou de l'architecture, pourraient rattacher le manuscrit de Milan à la Syrie. Comme le style de ce dernier est nettement plus avancé que celui des Maqâmât de Londres (Add. 22 114), mais cependant sans l'être autant que celui du Bidpai d'Oxford de 1354. il daterait du second quart du XIVe siècle.

Un texte dont l'unique version remonte sans doute aux années immédiatement postérieures à 1350 met en relief une autre étape de la peinture mameloûk. Il s'agit du Dévoilement des Secrets (Kashf al-asrâr) d'Ibn Ghânim al-Maqdisî, texte qui traite de la valeur symbolique des fleurs, des oiseaux et de certains animaux (Istanboul, Süleymaniye, Kala Ismail 565). Ses peintures associent la présentation formelle habituelle à la peinture mameloûk à un sens décoratif et à une grâce toute nouvelle qui conviennent particulièrement à leur taille relativement réduite.

L'une de ces peintures est intitulée le «Canard». L'animal lui-même fait penser à un objet de métal peint; il est transcrit avec la monumentalité qui distinguait l'« Autruche » du manuscrit d'al-Djâhiz à Milan. Autre détail caractéristique des Mameloûks: le symbole de l'eau dans le bassin de maçonnerie. Quelle parenté plus parfaite pourrait-on imaginer avec le cloisonnement du Bidpai de 1354 (Oxford), tel qu'il apparaissait dans «Le Lièvre et l'Eléphant »? Mais si cette miniature se plie de la sorte au maniérisme habituel à la peinture mameloûk, elle renferme aussi des éléments qui lui font dépasser de loin les limites traditionnelles de ce style. La composition en elle-même respecte la symétrie, avec plus de rigueur qu'il n'était coutume. Les arches latérales avec leurs vases de fleurs n'étaient en aucune façon exigées par le texte. En réalité, ces additions à raison décorative sont par essence étrangères au style mameloûk qui, lui, repose toujours sur une présentation dramatique du sujet et ne s'embarrasse jamais de détails secondaires. De plus, l'ambiguïté même du lieu — la scène paraît se passer

Illustration p. 158

Illustration p. 157

Illustration p. 154

Le Livre des Animaux (Kitâb al-Hayawân) d'al-Djâhiz: Une autruche couvant - origine probable: Syrie, second quart du xive siècle - (116×189 mm.). Milan, Biblioteca Ambrosiana, AR. A.F.D. 140 Inf., folio 10 recto.

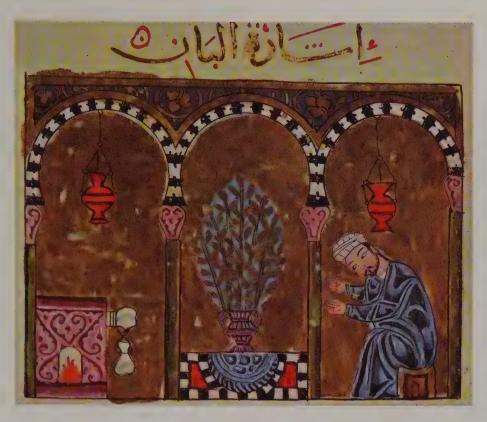
à moitié en intérieur et à moitié à l'air libre — n'a absolument rien de mameloûk.





Le dévoilement des secrets (Kashf al-asrâr) d'Ibn Ghânim al-Maqdisî: Le canard - origine probable: Syrie, milieu du xive siècle - (70×117 mm.). Istanboul, Bibliothèque de la Süleymaniye, Kala Ismail 565, folio 29 verso.

Toute cette symbiose est imprégnée par l'Iran. L'art persan est empreint du souci de la décoration. Il aime avant tout des compositions symétriques et équilibrées. Ses tableaux se situent la plupart du temps sous des *iwâns*, près de pavillons, ou dans des jardins; de toute façon la nature est toujours à proximité immédiate. Des détails en apparence insignifiants témoignent aussi de cette présence persane: les angles des arches qui, dans l'ancienne peinture arabe, signifiaient que l'on se trouvait dans un bâtiment, figurent dans des scènes se situant en pleine nature, dès le début du XIVe siècle, dans des miniatures animalières persanes. Le semis d'herbe, derrière les vases de fleurs, si loin de l'or dont le canard se trouve lui-même cerné, apparaît pour la première fois chargé d'intention réaliste dans le Manâfi de la Morgan Library, puis, sous un jour plus décoratif, dans un Kalîla et Dimna de 1343 (Le Caire, Bibliothèque nationale égyptienne, Nº 61, Litt. pers.), avant de devenir dans les années qui suivent une coutume familière à toute la peinture de ce pays. Il résulte de ce mélange d'éléments mameloûks et persans une peinture délicieuse, décorative, plus proche du travail en miniature que de la composition picturale authentique. L'œuvre a payé cher la séduction qu'elle exerce: elle illustre moins qu'elle ne plaît. Dans le texte, devant un coq, le canard se vante de maîtriser aussi bien l'air que la terre et l'eau: « Je marche sur la terre; je flotte à la surface des eaux mouvantes et je m'élance librement dans les régions éthérées. La mer est la première source de ma



Le dévoilement des secrets (Kashf al-asrâr) d'Ibn Ghânim al-Maqdisî: La myrrhe - origine probable: Syrie, milieu du xive siècle - (77×112 mm.). Istanboul, Bibliothèque de la Süleymaniye, Kala Ismail 565, folio 6 verso.

puissance et le dépôt de mes richesses; je progresse à l'assaut de ses vagues limpides et transparentes; je découvre les perles précieuses qu'elle recèle et cache, et je pénètre les merveilles et les mystères de Dieu. » Mais cette pauvre gloriole, la peinture ne la symbolise qu'à l'aide d'un pitoyable canard, figé au milieu d'une mare ridicule dont l'eau paraît déjà prise.

La miniature accompagnant le chapitre sur la myrrhe — le texte évoque en fait une discussion sur les principes entre la rose et cette plante odoriférante — présente des caractères traditionnels aussi bien que des aspects neufs. Encore une fois, une composition en trois parties avec le vase et la plante placés dans le même décor, au centre. L'association de pierres de deux couleurs, le fond d'or, les trois arches en fer à cheval, aussi bien que les ornements qui les surmontent, sont typiquement mameloûks. Mais, ainsi que l'avait montré plus tôt le Dioscoride de 1224, l'artiste a voulu plus qu'il n'était exigé de lui et il a aussi représenté des éléments humains. A gauche, un fourneau au dessin complexe, un récipient suspendu sous un alambic, illustrant la distillation de l'essence à partir des feuilles de la plante; le personnage assis à droite admire l'arbuste ou discourt à son sujet. Les plis de ses vêtements doivent moins aux habitudes mameloûks qu'à la tradition classique. La Syrie se servit de ce genre de plis; le manuscrit ne pourrait-il pas, pour cette raison, être originaire de ce pays? Les «Chauves-Souris», du même livre,

Illustration p. 159

secourent cette opinion; où sont en effet les marsupiaux du manuscrit cairote de l'Escorial? Dans ce dernier livre, seules les bêtes étaient présentes, et sous des traits assez redoutables; dans la peinture d'Istanboul, ce ne sont plus que de petites taches voletant autour de la coupole d'un grand bâtiment, qui masque en partie deux bêtes sur les quatre qui s'offrent au regard. Le texte n'exigeait pas cette architecture complexe et que l'on ne retrouve dans aucune peinture mameloûk. En fait, elle surprend dans ce contexte, et surtout lorsqu'on songe à l'espace limité dont disposait le peintre.

Ce souci de l'architecture peut fournir une indication sur l'origine du manuscrit. La Syrie, la Palestine et la Transjordanie ont toujours éprouvé un intérêt particulier pour ce sujet. Il figure au ve siècle sur des mosaïques de pavement d'Antioche, au vie siècle sur des mosaïques de pavement d'églises, au début du viile sur les mosaïques murales de la Grande Mosquée de Damas. Puis, en 1277, dans les décorations de la Médressé Zâhiriya et, jusqu'au xve siècle sur certaines poteries et travaux sur métal. Sa présence dans la miniature de l'ouvrage d'al-Maqdisî témoignerait de souvenirs syriens ou palestiniens associés à des traits plus proprement cairotes.

Comment ne pas comparer les anciennes et les nouvelles représentations architecturales? Est-il possible d'en tirer des conclusions? Ce qui, dans la Grande Mosquée de Damas, était un élément majeur, l'expression d'un grandiose dessein politique, n'est plus maintenant qu'une petite miniature se proposant certes d'illustrer une allégorie religieuse de sens diffus mais dont la raison d'être est avant tout décorative. Dans les deux cas néanmoins, le thème se manifeste en termes architecturaux, et les bâtiments possèdent toujours le même caractère monumental. Le langage pictural exprime bien ici sa permanence. Plus encore, la tradition est si puissante que le sujet lui-même, concept impressionnant du pouvoir universel ou représentation allégorique d'un animal, passe au second plan. Dans la continuité de cette attitude mentale, le fossé coupant l'époque classique de la fin du moyen âge se trouve comblé, de même que le monarque sur son trône, entouré de ses courtisans, permit à un concept sassanide de survivre aux siècles de l'Islam.

STYLES ET CENTRES DE PRODUCTION

Sur l'ensemble du trajet déjà parcouru, les manuscrits les plus importants semblent devoir inspirer deux conclusions: l'art arabe est riche et expressif; sa versatilité propre, ses mélanges de styles, ses courants et contre-courants, la mobilité de ses peintres eux-mêmes, s'ils le définissent, surprennent aussi. Les différentes écoles et centres de production ont été en leur temps évoqués; il importe néanmoins de mettre ici en ordre ces indications pour tenter d'en tirer un tableau général.

Jusqu'à présent, on a établi l'existence de quatre foyers d'illustrations de manuscrits: la Syrie, le nord de la Mésopotamie, l'Irak du centre et du sud, l'Espagne et le Maroc. Bien que certains indices permettent de soupçonner une activité antérieure, l'Egypte ne paraît avoir constitué un centre digne de ce nom, le cinquième, qu'à partir du deuxième quart du XIVe siècle.

En Syrie, le décor architectural et l'attitude des temps classiques à l'égard de la personne dans la peinture se conservent plus longtemps et avec plus de puissance que partout ailleurs. Malheureusement, on ignore si le meilleur manuscrit de cette veine, le Dioscoride de 1229 d'Istanboul, a été exécuté au nord de l'Irak ou en Syrie. Mais c'est un cas rare: certaines de ses sections permettraient de le qualifier de variation arabomusulmane sur des thèmes byzantins. Les manuscrits musulmans et chrétiens produits au nord de l'Irak, ou attribués à cette région, ont révélé qu'elle fut plus que toute autre soumise à l'influence de la Perse; cette vassalité se voit particulièrement bien aux statiques effigies de monarques sur leur trône, d'origine sassanide, et aux scènes plus mobiles qui se rapprochent des tableaux très animés du Varka va Goulchâh de l'Iran seldjoucide contemporain. Ici, c'est naturellement le procédé additif, consistant à placer les uns à côté des autres les différents éléments, qui ressort en premier lieu; par ailleurs, de même qu'en Syrie, l'architecture et le paysage n'ont de valeur que symbolique. C'est à Bagdad et peut-être aussi à d'autres villes du sud de l'Irak que reviennent la plus grande liberté et le réalisme le plus fort. Les personnages se placent logiquement dans leur contexte, qu'il s'agisse de paysages, traités parfois avec un souci véritable de la description, ou d'architectures; les deux jouent un rôle très important. C'est également la seule école qui se soucie des phénomènes transitoires, des observations psychologiques et d'un certain sens de la classification sociale dont la présence perce souvent derrière l'appareil de l'immédiat. Cette école possède aussi des ensembles représentant les divers stades d'une action continue, poursuivie dans le même décor, et figurant les principaux acteurs chaque fois qu'il est nécessaire.

Trois manuscrits illustrés, deux d'entre eux contenant une iconographie scientifique assez limitée, ne suffisent malheureusement pas à offrir un tableau complet de la peinture dans le Maghreb ou Islam occidental, et avant tout en Espagne et au Maroc. Le choix des sujets et les styles attestent néanmoins des rapports étroits avec les écoles de la Méditerranée orientale et de l'Irak; les thèmes sont, évidemment, traités de façon assez différente et prennent une coloration hispano-mauresque.

Illustrations pp. 75/77, 79

Illustrations pp. 68/73

Illustrations pp. 65, 84, 85,

Illustrations pp. 87, 97/99 106/122

Illustrations pp. 126, 127, 129, 130

Illustrations pp. 93, 144, 146, 154, 155, 157/159

Illustrations pp. 148/152 et page de titre

L'art de la Syrie, alors qu'elle constituait la région nord du sultanat mameloûk, semble être un rejet de l'école du nord de l'Irak; l'iconographie se rétrécit, les personnages sont plus trapus et le décor plus schématique. Cette tendance à la réduction du format et à l'immobilité atteint son point culminant avec ce que l'on tient pour l'art de l'Egypte du XIVe siècle. Les personnages rigides le sont encore plus à apparaître dans un espace abstrait établi par un fond uni d'or brillant. Les traits ne bougent pas; les poses sont prises pour l'éternité. Mais l'artiste ne recherche que l'essence des choses et des êtres, et ses peintures, avec leurs gestes expressifs, qu'ils expriment action ou paroles, leurs personnages aux couleurs marquées, sur leurs toiles d'or, sont aussi les plus monumentales de toutes celles qui ont été créées au sein de cet univers culturel.

Ce bref résumé épuise la liste des principales écoles. La rareté du matériel, et des travaux aussi, laisse bien des données dans l'incertitude; les conclusions actuelles ne sont rien plus qu'hypothétiques. En raison des liens étroits qui unissent Irak du Nord et Syrie du Nord — bien plus puissants que ceux qui associaient d'un côté le nord de l'Irak, et de l'autre, le centre et le sud de ce pays — rien ne garantit en fait que certains ateliers de la soi-disant école de Mossoul n'aient pas été situés dans le nord de la Syrie, à Alep par exemple. Et si ce n'était pas le cas, Damas et Alep ne pourraient-elles avoir chacune abrité leurs propres groupes de peintres? Ceux-ci suivaient-ils ou auraient-ils suivi les mêmes styles? La liste de toutes les villes de l'Irak qui donnèrent naissance à des manuscrits illustrés, avec leurs éventuelles idiosyncrasies, manque aussi. En dehors des ateliers de Mossoul, et en admettant que cette ville en ait effectivement possédé, d'autres ateliers ont certainement existé dans la région proche de cette ville. Les exemplaires originaux des Automates d'al-Djazarî proviennent d'Âmid, sur le Tigre (aujourd'hui Diyârbakır); deux manuscrits avec des dessins, le Traité sur les Etoiles fixes d'as-Soûfî, daté 1135 (Istanboul, Süleymaniye, Fatih 3422), et l'apocryphe Evangile de l'Enfance de Jésus, daté 1299 (Florence, Bibliothèque Laurentienne), ont vu le jour à Mârdîn, également dans le sud-est de la Turquie actuelle. Autre signe de notre incertitude: l'origine géographique exacte de plusieurs manuscrits très importants, comme le Livre des Antidotes de 1199, les Magâmât non datés du XIIIe siècle (tous deux à la Bibliothèque Nationale, Arabe 2964 et Arabe 3929) ou l'Histoire de Bayâd et Riyâd de la Bibliothèque Vaticane, est encore douteuse; on a pu la conjecturer, mais rien n'est garanti. L'al-Qazwînî de Munich lui-même, bien qu'exécuté à Wâsit, enferme des traits de style que nous ne nous expliquons pas; du reste, comme il est pratiquement le seul représentant de son espèce. si nous n'avions pas de renseignements qui nous garantissent sa provenance, nous serions incapables de l'imaginer. Mais par ailleurs d'autres éléments sont encore à découvrir qui éclaireront les coordonnées de certains ouvrages. Des solutions fragmentaires s'offrent pour trois manuscrits importants au moins, à savoir ceux qui mentionnent le nom des dignitaires auxquels ils furent destinés: le Dioscoride de 1229 et l'al-Moubashshir du Musée de Topkapi Sarayi à Istanboul (Ahmet III, 2127 et Ahmet III, 3206) et les Magâmât de 1337 de la Bodleian Library (Marsh 458). Lorsqu'on aura identifié ces dédicataires, lorsqu'on aura par conséquent pu situer ces manuscrits, on pourra sans doute, par voie de concordance et de recoupement, préciser l'origine d'autres ouvrages.

Illustrations pp. 84/85
Illustration p. 82
Illustrations pp. 126/129

Illustrations pp. 138/139

Illustrations pp. 68/73, 75/77

L'ÉLÉMENT TURC DANS LA PEINTURE DE MANUSCRITS

Ces pages ont déjà mis en évidence la nature complexe de la civilisation arabe médiévale. Le jeu des tendances culturelles qui y participèrent en a été éclairé, et aussi les grandes étapes de son histoire politique, avec les variations, sur son domaine, des conditions économiques et sociales. Le thème du pouvoir universel dans l'art omayyade, celui des plaisirs de l'existence dans l'art abbasside, puis la prise de conscience brutale de la vie quotidienne à l'époque fatimide, l'épanouissement d'une peinture de genre, riche et variée, à Bagdad, l'apparition enfin d'éléments chinois, tous ces faits, pour ne citer que les plus importants, s'expliquent aisément. Mais une autre donnée existe aussi qui, en dépit de sa présence indubitable dans les miniatures, défie encore la définition claire. C'est le rôle joué par les suzerains turcs. Au 1xe siècle, dans la capitale des Abbassides, Bagdad, puis dans diverses régions semi-autonomes du Proche-Orient tout entier, ces seigneurs turcs ont exercé une influence si puissante que leurs institutions ont laissé leur marque jusque sur des cours qui n'étaient pas turques, comme celles des Ayyoubides kurdes d'Egypte et de Syrie, ou de l'Arménien Badr ad-Dîn Lou'lou' de Mossoul. L'Egypte est encore aujourd'hui une des maîtresses poutres du monde arabe; pourtant les lois mameloûks y confièrent le pouvoir royal, le commandement militaire et l'administration civile à des Turçs. Les peintures reproduisent parfaitement la définition faciale de ces derniers, comme elles suivent les modes particulières qu'ils affectionnaient. Classe dirigeante et classe militaire, les Turcs préféraient souvent une expression artistique soucieuse de monumental, des scènes ne comportant qu'un minimum d'action et des associations de couleurs assez stridentes. Par là, leurs goûts se situent à l'opposé de ceux de la population urbaine arabe de l'Irak central, dont le mépris pour les gouverneurs turcs forme l'une des clés des Magâmât de Leningrad et de Paris. Mais dans quelle mesure des gouverneurs turcs imposèrent-ils effectivement leurs préférences aux peintres qui travaillaient pour eux dans les pays arabes? On ne le sait. Encore une fois, le matériel est trop rare et l'on ne peut que déplorer les ravages, rapides et sans retour, de l'histoire à l'encontre d'un art si périssable et si fragile.

Illustrations pp. 65, 91, 148

Illustrations pp. 150/152

Illustrations pp. 106, 114



Au-delà du monde matériel

4



LES ENLUMINURES DE CORANS DE LA FIN DU IXº AU XIVº SIÈCLE

In plus d'images qui s'adressaient aux cours ou aux centres urbains, la peinture arabe posséda un troisième domaine, dont l'histoire s'écoule parallèlement à celle des deux autres. Il s'agit d'illustrations strictement décoratives destinées à plusieurs sortes de manuscrits, mais avant tout au texte sacré, le Coran. C'est essentiellement un art d'ornementation géométrique, où des thèmes végétaux composent parfois des motifs secondaires. A partir du xie siècle, la calligraphie s'insère dans ces travaux. Bien que l'enluminure des Corans se soit petit à petit érigée en tradition solide, elle n'en a pas moins d'abord rencontré une certaine opposition de la part des théologiens; mais ces derniers cessèrent bien vite de dresser des obstacles sur sa voie.

Les plus anciennes décorations de Corans étaient des ornements qui séparaient les versets. Puis apparurent des compositions isolant les différents chapitres (Soûrates), muettes d'abord, avec légendes ensuite. Vinrent après des indications marginales donnant le cinquième et le dixième verset de chaque soûrate, le passage où le fidèle devait se prosterner et les grandes divisions de l'ouvrage. Finalement, des frontispices décoratifs en pleine page apparurent, sur une face ou sur deux, et, parallèlement, à la fin de l'ouvrage, des compositions décoratives comparables aux premières. Ces thèmes de grandes dimensions sont les formes les plus ambitieuses de décoration de Corans. Malheureusement, la majeure partie de celles que nous possédons ont été séparées de leurs manuscrits originaux et comme les données bien établies, et même paléographiques, sur les provenances et les dates de ces ouvrages sont plus que pauvres, bon nombre de nos attributions sont purement hypothétiques.

Une feuille qui appartient aujourd'hui à la Chester Beatty Library à Dublin (Ms. 1406) offre un excellent exemple de frontispice décoratif. Comme pour la plupart des manuscrits anciens, elle est exécutée sur parchemin. Une disposition horizontale, bien plus fréquente que le format plus ou moins carré, ou l'organisation, la plus rare, en hauteur. La raison exacte de cette préférence est encore incertaine. Plusieurs motifs peuvent avoir joué; d'après certaines conceptions théologiques, les manuscrits de Corans devaient être de grandes dimensions pour ne pas risquer d'être confondus avec d'autres livres; ces autres livres, à en juger par les diptyques et les codex romains, devaient être disposés en hauteur. Est-ce la raison essentielle du grand format et de la disposition



Coran: page de frontispice - origine probable: Syrie, 900 environ - (parchemin, 120×285 mm.).

Dublin, Chester Beatty Library, Ms. 1406.

horizontale? D'anciennes inscriptions monumentales renfermant des citations du Coran peuvent être également retenues; elles étaient en effet tracées sur de longues tablettes horizontales. L'aspect monumental de la graphie, que l'on retrouve jusque sur des Corans de format modeste, le corroborerait. Enfin, il faut noter que pendant la prière commune, les fidèles sont alignés en largeur, et non pas en profondeur comme dans l'église chrétienne. La ligne horizontale pourrait avoir tiré de là une connotation sacrée.

Illustration p. 168

La décoration de la feuille de Dublin comprend une surface rectangulaire, dont la section centrale est mise en relief, et un motif marginal. Presque toutes les pages de Corans anciens renferment un lacis ornemental; cet élément est ici représenté par les boucles aux coins des deux carrés et par la façon dont ces derniers se croisent. Mais ici, la géométrie efface l'entrelacs — second fondement de la décoration pour ces pages, et qui sera progressivement élu au détriment de l'autre.

L'origine d'un frontispice de Coran est le plus souvent très difficile à déterminer. La feuille de la Chester Beatty est néanmoins, de toute évidence, une version musulmane de la page dédicatoire du fameux manuscrit byzantin de Dioscoride, d'environ 512, qui se trouve aujourd'hui à Vienne (Nationalbibliothek, Cod. med. graec. I), ou d'une page similaire. Dans le manuscrit de Vienne, un cadre géométrique entourait un portrait de la princesse Juliana Anicia et de plusieurs personnages allégoriques. Une innocente

rosette remplace ces portraits: un Coran se devait d'obéir à la lettre aux impératifs de la religion; si des personnages proches de ceux du manuscrit byzantin figurent dans des travaux musulmans, ces derniers sont profanes; les frontispices du Dioscoride de 1229 (Istanboul, Musée de Topkapi Sarayi) par exemple. Cette filiation atteste bien que les frontispices musulmans correspondaient aux pages dédicatoires de manuscrits séculiers plus anciens, qui représentaient soit le mécène, soit l'auteur du livre. Cette ascendance byzantine permet aussi d'établir une hypothèse sur l'origine géographique de la page de la Chester Beatty. Il faut qu'elle ait été exécutée dans un endroit où se trouvaient effectivement ces prototypes grecs. Le choix se limite presque exclusivement à la Grande Syrie. Les carrés à l'intérieur de cercles, dans un manuscrit dont il va être question maintenant, pourraient l'affirmer aussi; ce dernier travail provient de Tibériade et date de 895. Le fragment de la Chester Beatty remonte en toute probabilité à la même époque.

Illustrations pp. 68/69, 71

Illustration p. 191

Illustration p. 168

Comme le Dioscoride byzantin était de format carré, l'artiste musulman dut trouver des motifs supplémentaires pour utiliser la surface rectangulaire dont il disposait. Il a résolu ce problème en ajoutant aux côtés du motif central des panneaux occupés par un thème floral exécuté en sépia. Ce pigment brun foncé, même lorsqu'il jouissait de toute sa vigueur originelle, était loin de posséder le poids et la brillance de l'or qui servait au centre et au cadre. L'origine de cette composition avec ses deux tons différents, qui suggèrent l'espace, est sans doute à demander aux reliures qu'inventèrent les Coptes et qu'utilisa plus tard la Syrie. Ces reliures n'adoptaient pas seulement les dispositions géométriques et les réseaux d'entrelacs, mais aussi des motifs en creux qui contrastaient avec des éléments richement décorés et des passages traités au fer; elles obtenaient de la sorte une décoration étagée dans l'espace.

En plus du champ rectangulaire, le frontispice de la Chester Beatty, comme toutes les pages enluminées, possède dans sa marge un motif de feuilles stylisées, toutes encloses dans le contour d'une feuille plus grande. En or lui aussi, ce motif, par sa complexité et sa nature exclusivement végétale, forme un curieux contraste avec l'autre composition, de nature abstraite; ne peut-on y deviner deux sources d'inspiration? L'origine fonctionnelle de cette décoration marginale est peut-être l'anse (ansa) que possédaient souvent, en haut ou sur les côtés, les tabulae ansatae romaines; les anses de ces tablettes seraient devenues motifs ornementaux et les styles irano-irakiens seraient responsables de leur contenu végétal. Amulettes, cartouches, tablettes pour écoliers, toutes de même forme que les tabulae ansatae, attestent la dispersion de ce motif dans l'ensemble du monde islamique. On lui a également proposé pour modèle l'extrémité foliée de la bande d'étoffe (clavus) qui orne les vêtements de la fin de l'époque classique, et notamment les chemises traditionnelles des Coptes. De toute façon, cette feuille ou cette palmette n'est en fait qu'un thème marginal parmi d'autres, employé dans les Corans pour souligner un verset, une section ou un passage donné. Dans certains cas, ces décorations marginales se trouvent en face de soûrates laissées telles quelles; elles servent seulement de repères. Le livre sacré exerca toujours une influence conservatrice: ces appendices une fois intégrés se perpétuèrent sans défaillance sur toutes les pages et panneaux décoratifs, prenant parfois l'apparence de cercles ou de triangles.

Illustration p. 191

L'absence de tout manuscrit musulman complet ou parfaitement identifié antérieur à 900 est quelque peu compensée par plusieurs manuscrits illustrés hébreux composés dans le Proche-Orient et qui, par bien des points, sont sans doute proches de ce que furent les travaux musulmans contemporains. Un Codex des Prophètes rédigé à Tibériade en 895, et qui depuis plus de 800 ans repose entre les mains de la Congrégation karaïte au Caire, en fournit un bon exemple. La présence d'un type musulman de décoration n'est pas tellement étonnante dans ces manuscrits puisque la communauté juive, vivant au sein du domaine arabo-musulman, utilisait très largement la langue arabe. Les Karaïtes écrivirent même des Bibles hébraïques en alphabet arabe, ajoutant simplement à ce dernier les voyelles qui lui manquaient. Le manuscrit du Caire renferme douze pièces décoratives en pleine page. Les éléments de comparaison font défaut qui indiqueraient s'il s'agit là d'un codex plus riche que d'autres, et auquel existaient des équivalents musulmans, ou si le nombre et la variété des pages peintes attestent au contraire la permanence d'une tradition spécifiquement juive d'ouvrages très abondamment décorés. Parmi les thèmes du Codex de Tibériade figurent les deux carrés qui se chevauchent, des réseaux d'entrelacs, presque à l'image d'un tapis, et plusieurs éléments parmi lesquels des rosettes composées de thèmes végétaux stylisés. Ces derniers proviennent nettement de l'art sassanide; on y retrouve des motifs familiers aux stucs de Ctésiphon. Cette coloration orientale pourrait s'expliquer par les rapports étroits de la communauté karaïte avec l'Irak et la Perse; c'est du reste pour un membre de cette communauté natif de Babylone que fut composé ce Codex des Prophètes. Mais l'agrégat culturel incarné par ces décorations n'avait rien de très surprenant non plus. Si les décorations florales dans les marges ont une apparence orientale, les peintures de Samarra, et leurs descendants de style iranoirakien, qui datent de la même époque, la possèdent aussi.

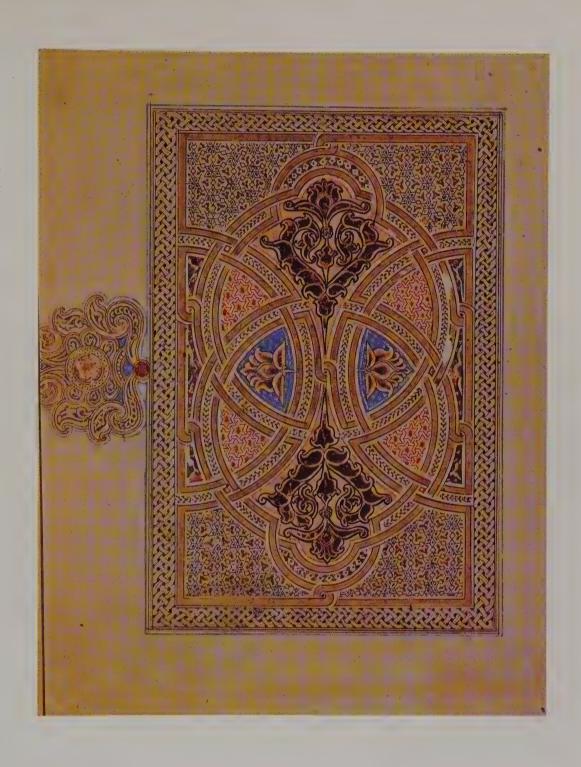
Illustration p. 191

Illustration p. 191

Illustration p. 171

Les quatre motifs composés de feuilles qui se trouvent aux angles des pages dans le codex hébreu ne sont pas sans rapport avec les thèmes marginaux. Leur disposition, par rapport au cadre et au médaillon central, annonce des arrangements de même ordre. dans des reliures moins anciennes. Ces pages préfigurent aussi un autre avenir, par le sort qu'elles font à la couleur bleue. Leur combinaison de deux couleurs se répandra largement à partir du XIe siècle.

Un Coran que son colophon donne pour avoir été écrit en l'an 391 de l'hégire à Bagdad par 'Alî ibn Hilâl introduit beaucoup de principes nouveaux. Cet ouvrage qui se trouve à la Chester Beatty Library (Ms. 1431) serait l'œuvre du plus célèbre de tous les calligraphes musulmans, l'artiste connu sous le nom de Ibn al-Bawwâb, par ailleurs décorateur, relieur et enlumineur. Malheureusement on imita souvent au Proche-Orient l'écriture des grands calligraphes après leur mort. Les contrefaçons, bien qu'avec prudence, y reçurent même caution officielle. C'est ainsi que, quatre-vingts ans après la composition du volume de la Chester Beatty, le roi auteur du Qâboûs-Nâmeh put conseiller à son fils préféré: « N'use pas de contrefaçon pour ce qui n'en vaut pas la peine; réserve cet outil pour le jour où il te sera véritablement utile et t'apportera de substantiels bénéfices. Et puis, si tu y as rarement recours, personne ne t'en soupçonnera. » C'est dans cet esprit qu'Ibn al-Bawwâb lui-même contresit, avant d'être l'objet de cette pratique presque

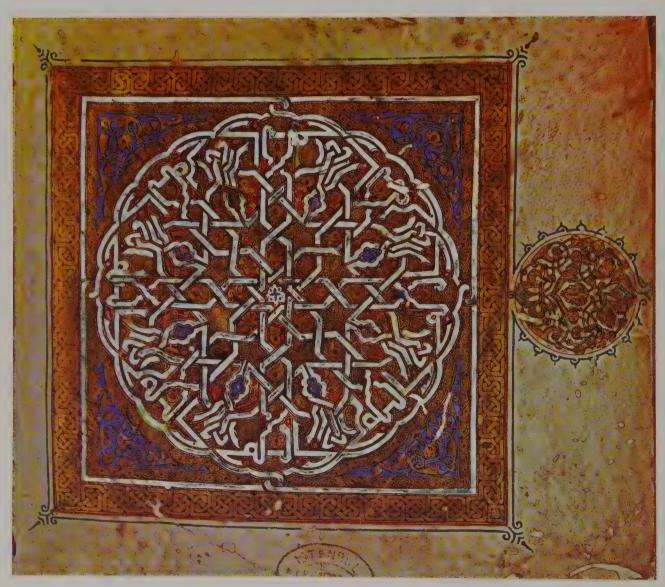


Coran: page décorative, peinte probablement par 'Alî ibn Hilâl dit Ibn al-Bawwâb - Bagdad (Irak), x1º siècle (daté 391 de l'hégire) - (papier, 177×135 mm.). Dublin, Chester Beatty Library, Ms. 1431, folio 285 recto.

aussitôt après sa mort. Par conséquent, il est assez difficile aujourd'hui d'affirmer définitivement que le Coran de la Chester Beatty, pour remarquable qu'il soit, est bien de la main du grand artiste. Néanmoins, il date certainement de la première moitié du XIº siècle et son calligraphe fut en même temps son enlumineur, comme l'a montré D. S. Rice.

Dans le cadre de toutes ces enluminures, le fragment de la Chester Beatty innove, par sa technique autant que par son style: il est rédigé sur papier et, par-dessus le marché, de format vertical. A rapprocher de lui les frontispices plus anciens, on relève avant tout l'équilibre neuf entre l'entrelacs et la géométrie. Les thèmes végétaux font maintenant partie intégrante de cette association. Et si l'on analyse les motifs séparément, d'autres éléments apparaissent, ignorés jusque-là. Dans la section de gauche, illustrée, d'une pièce

Coran: page de frontispice - Valence (Espagne), 1182 (578 de l'hégire) - (parchemin, 175×185 mm.). Istanboul, Bibliothèque de l'Université, A. 6754, folio 1 verso.



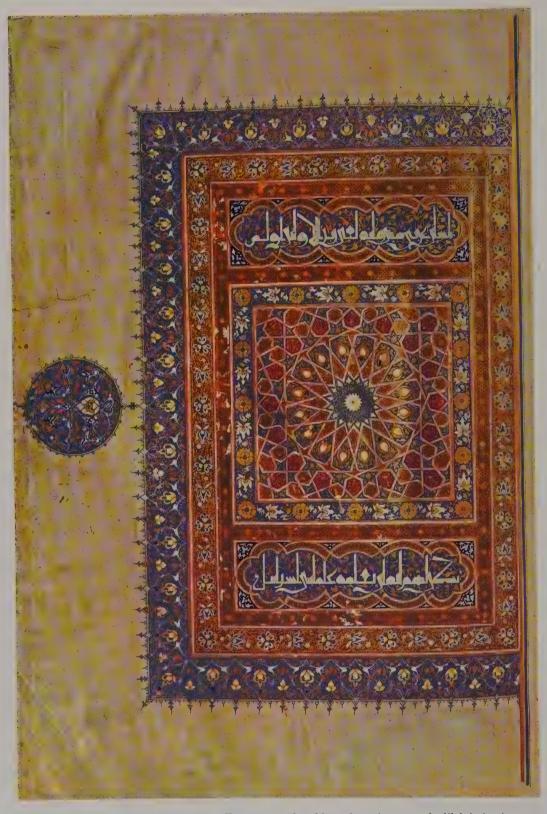
finale sur double page, le jeu vivace de plusieurs composantes donne naissance à un thème fort dynamique; ceci n'avait jamais encore été vu. Alors que les deux cercles disposés suivant l'axe vertical forment des unités autonomes, statiques, les demi-cercles latéraux, comme s'ils se continuaient au-delà du cadre, restent ouverts sur l'extérieur. Les thèmes floraux sont eux aussi animés d'une volonté centrifuge. En même temps, les étoiles à six branches et les éléments en forme d'« y », qui emplissent les petits espaces libres, ne donnent pas seulement naissance à des surfaces et à des textures sans antécédents, ils impartissent à la page entière un frémissement contenu. Touchés par la géométrie qui règne ici en maître, les éléments floraux sont purement formels; ils trouvent des formes d'une distinction remarquable, surtout dans les deux arabesques composites qui suivent l'axe vertical. L'artiste a cherché, de plus, à associer la palmette au thème principal par des moyens purement esthétiques. Le contour général de la grande palmette et sa composition interne se retrouvent dans les deux fleurs de lotus qui suivent l'axe général. Le chevauchement des cercles, la coloration graduée des lotus et les bords clairs de la palmette marginale créent en même temps un sentiment d'espace et de profondeur. Si les relations spatiales ne sont pas évidentes, la profondeur existe bien. Elle caractérise même l'art islamique; les domaines sont nombreux où on la retrouve. Par ses coloris plus variés enfin, cette page marque aussi un pas en avant dans le domaine de la couleur.

Un membre de la famille omayyade réussit au milieu du VIIIe siècle à fuir de Syrie en Espagne; il y fonda l'émirat de Cordoue dont l'art hispano-mauresque manifesta toujours une sympathie certaine pour les formes syriennes, ce qui lui valut avec les années un certain archaïsme. Le Coran rédigé à Valence en 1182, de la Bibliothèque de l'Université d'Istanboul (Nº A. 6754), le montre bien. Il possède le format carré des tout premiers Corans et il est exécuté sur parchemin alors que dès le XIº siècle l'usage du papier s'était généralisé dans l'est du monde musulman. La décoration tout entière se développe à partir des deux carrés se chevauchant, dont le fragment de la Chester Beatty avait fourni le premier exemple. Mais ce noyau lisible et simple engendre un thème complexe où les surprises abondent. Les tracés changent souvent de direction; des sections circulaires se prolongent en ligne droite et vice versa; il en résulte une occupation égale de tout l'espace. Le médaillon central semble un réseau de rubans étroits et blancs disposés contre un fond à texture, représentation née plus tôt dans le califat oriental. Il s'oppose en contraste violent aux thèmes floraux des coins et à l'entrelacs de la bordure, celui qui figurait déjà dans le fragment de la Chester Beatty. Le thème marginal est ici aussi associé au thème essentiel. Il répète la configuration centrale à sa propre échelle et renferme des éléments abstraits d'origine végétale qui ne sont pas sans rapport avec ceux des quatre écoinçons.

Pendant la seconde moitié du XII^e siècle, un style international nouveau, fondé sur de très complexes configurations étoilées, prend son essor. Il atteindra son apogée au milieu du XIV^e siècle. C'est alors que les souverains et les hauts fonctionnaires du sultanat mameloûk d'Egypte et de Syrie font exécuter des Corans enluminés de dimensions et de qualité tout à fait remarquables, qui n'attestent pas seulement la piété mais aussi, dans les lieux de culte public, la puissance et le rang terrestre de leurs commanditaires.

Illustration p. 172

Illustration p. 168



Coran d'Arghoûn Châh: page de frontispice - Egypte, 1368-1388 environ (770-790 de l'hégire) - (705×509 mm.). Le Caire, Bibliothèque Nationale, Ms. 54.

Illustration p. 174

Le frontispice d'un Coran de grandes dimensions, de la Bibliothèque Nationale d'Egypte, porte le nom d'Arghoûn Châh, ce qui le situe entre 1368 et 1388. Cet ouvrage représente particulièrement bien le style nouveau. Au centre de la page, une composition en forme d'étoile à seize branches qui comble le carré central, et les configurations polygonales qui en dérivent. Plus haut et plus bas, des bandeaux témoignant de l'intégration de l'écriture — ici l'archaïque graphie coufique — au thème d'ensemble. Des cadres se succèdent qui, à l'exception de celui en forme de câble, consistent en arrangements floraux et en arabesques. Les fleurs sont chinoises, pivoines et lotus, très populaires depuis que les Mongols les avaient fait connaître aux arts du Proche-Orient. Encore une fois, le thème marginal est associé au champ central, d'abord parce qu'il répète en écho le contour rond du thème central étoilé, et ensuite parce qu'il utilise en fait de décoration intérieure des arabesques et des fleurs stylisées qui, par leur caractère, rappellent les motifs décoratifs de la bordure extérieure.

Voici la peinture non objective la plus élevée qu'ait connue le monde arabo-musulman. Ses disques vivants et ses polygones étoilés relèvent en fin de compte des symboles solaires, comme l'indique d'ailleurs leur nom arabe — chamsa, d'après chams, le soleil. Mais ils dépassent de loin, issus d'une pensée et d'une géométrie abstraites, les formes concrètes de l'univers matériel. Ces configurations de lignes droites et de demi-cercles ont atteint une perfection artistique plus achevée, plus fondamentale en même temps et proche de cet idéal platonique « dont la beauté n'est pas relative comme celle des autres choses »; Socrate l'exprima dans le Philèbe, « elles sont toujours absolument belles ». Parvenus à ce point, et dans leur contexte, ces thèmes ont certainement acquis une coloration spirituelle; pourtant, en raison de leur variance même, ils ne sont jamais devenus d'authentiques symboles religieux.

Ces pages décoratives possèdent aussi un rôle historique de premier plan. Ce sont les seules peintures dont l'histoire puisse se suivre, pas à pas, à travers les siècles, sans la moindre interruption. Et d'un autre côté, bien plus que les œuvres figuratives, c'est cette peinture-là qui a influencé l'Occident. Les recueils de modèles produits en Occident ont souvent fait appel à des thèmes « maures ». Leur présence se manifeste jusque dans des œuvres de très grands artistes de la Renaissance. C'est ainsi que des compositions telles que le frontispice de Valence ont indirectement servi de modèles à des pages de nœuds comme celles de «l'Academia Leonardi Vinci» qui à leur tour se trouvent à l'origine des Six nœuds d'Albert Dürer. On pourrait enfin qualifier de croisement entre la rosette du Coran de Valence et l'étoile du Coran d'Arghoûn Châh les inscriptions décoratives en pseudo-coufique, du commencement du XIIe siècle, sur la porte de bronze de la chapelle funéraire de Boemound, attenante à la cathédrale de Canosa en Apulie. Dans l'art mudéjare de l'Espagne, le motif étoilé du Coran d'Arghoûn Châh jouit d'une importante popularité. La vaste séduction qu'exercèrent alors ces compositions abstraites ne pouvait étonner les musulmans de l'époque qui considéraient officiellement et instinctivement ce genre de peinture comme la forme essentielle de ce moyen d'expression, puisqu'il convenait avant tout à la décoration du texte sacré.

Illustration p. 172



La phase finale

5



Les Merveilles de la Création ('Ajâ'ib al-makhloûqât) d'al-Qazwînî: L'archange Isrâfîl - origine probable: Irak, 1370-1380 environ - (dimensions de la miniature, 175×161 mm.). Washington d.c., Freer Gallery of Art, N° 54.51 verso.

LES DERNIERS SURSAUTS

U'ARRIVE-T-IL à la peinture arabe après 1350?

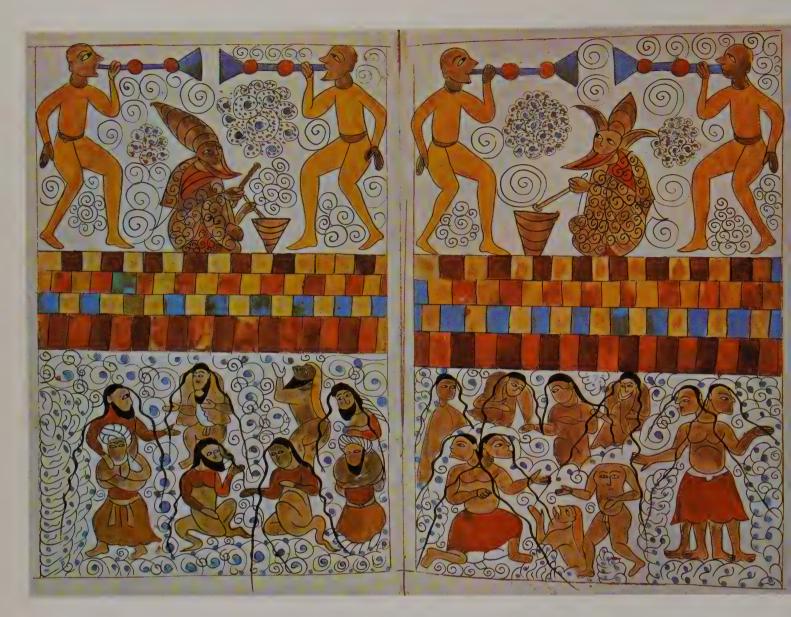
Pour les enluminures de Corans, le style habituel se perpétue jusqu'à la conquête de l'Egypte par les Turcs en 1517: même splendeur et thèmes de mêmes familles, bien que progressivement plus durs et moins bien exécutés. Si des enluminures se rencontrent encore parfois après la chute de la seconde dynastie mameloûk, ce sont les thèmes turcs dans la manière persane qui connaissent la faveur du public; ils remplacent la disposition géométrique.

La situation de la peinture de miniatures est plus complexe. Le dernier manuscrit important qui soit connu voit le jour entre 1370 et 1380, sans doute en Irak. Il s'agit d'un exemplaire des Merveilles de la Création d'al-Qazwînî, de grande taille et généreusement illustré. Il fit partie de la collection Sarre avant d'entrer à la Freer Gallery of Art à Washington (54.33-114). Le dessin de certains animaux, les vêtements et les coiffures des personnages, évoquent la fin de l'époque mongole et montrent clairement que ce travail fut exécuté alors que le pouvoir mongol était près de disparaître et que l'Irak et l'Iran occidental se trouvaient sous l'autorité des Djalaïrides persianisés. Pourtant, ces peintures restent dans une large mesure fidèles à la tradition; l'iconographie de certains de leurs motifs les situe encore très près du manuscrit de Munich. Quoi qu'il en soit, l'audace de conception d'une peinture telle que l'archange Isrâfîl, le bonheur de sa palette pourtant économe, relèvent entièrement de la manière arabe, de même que le souci exclusif du sujet au détriment des détails secondaires et de l'arrière-plan. La puissance dynamique de l'ange qui progresse en soufflant, sur l'ordre de Dieu, dans sa trompette, apparaît surtout lorsqu'on le compare aux anges lourds et statiques du frontispice des Maqâmât de Vienne (1334). Néanmoins, l'œuvre ancienne offre une clé possible à un détail fort curieux: la ceinture avec ses deux extrémités pointues qu'entraîne l'ange dans son mouvement. Dans la version mameloûk de cette composition, ce n'était qu'une bande d'étoffe avec deux pointes qui revenaient en boucle sur elles-mêmes. Le motif s'est trouvé ici grandi au-delà de toute mesure; sans raison d'être proprement dite, ce n'est plus qu'un élément de décoration gratuit. Ce volume a constitué une sorte d'archétype. L'Académie des Sciences de Leningrad, la Chester Beatty Library, la Public Library à New York, la Bibliothèque nationale de Vienne en possèdent des copies.

Illustration p. 178

Illustrations pp. 138/139
Illustration p. 178

Illustration p. 148



L'Ordre du Monde et ses Merveilles (Qânoûn ad-Dounyâ wa-'Ajâ'ibhâ) de Cheik Ahmed Misrî: Les peuples sauvages du bout du monde - Syrie ou Egypte, 1563 (970 de l'hégire) - (chaque page, 260×192 mm.). Istanboul, Bibliothèque du Musée de Topkapi Sarayi, Revan 1638, folio 118 verso-folio 119 recto.

Après ce dernier effort, la peinture arabe sombre sous l'offensive de styles non arabes, lorsqu'elle ne tombe pas tout simplement à des niveaux indignes. Un exemplaire des *Merveilles de la Création* d'at-Toûsî, exécuté en 1388 pour le sultan djalaïride Ahmed, atteste déjà une forte pression de la Perse (Paris, Bibliothèque Nationale, Suppl. pers. 332). Les manuscrits djalaïrides postérieurs permettent de suivre pas à pas la montée de ce courant. Du reste, le fameux manuscrit djalaïride du *Khamseh* de Khwâjoû Kirmânî qu'illustra Djounayd à Bagdad en 1396 est tellement iranien d'esprit et d'exécution (Londres, British Museum, Add. 18 113) qu'il annonce par son style la pleine maturité

de la peinture persane timouride proprement dite (voir notre *Peinture Persane*, pp. 46 et 47). Autre fragment de manuscrit de Bagdad encore plus tardif, le *Khamseh* de Djamâlî, daté 1465, est également impossible à dissocier de la peinture persane authentique (Londres, India Office Library, Ethé, N° 1284). Ces deux ouvrages montrent bien que l'Irak n'est plus en aucune façon un centre créateur de peinture arabe.

Dans la Méditerranée orientale, après le demi-sommeil de la miniature, sous la seconde dynastie mameloûk, celle des Bourjî, un bref réveil semble s'amorcer au xvie siècle. Le Musée de Topkapi Sarayi à Istanboul possède un ouvrage cosmographique richement illustré, daté 1563 (Revan 1638) et intitulé l'Ordre du Monde et ses Merveilles (Qânoûn ad-Dounyâ wa-'Ajâ'ibhâ); l'auteur en est le cheik Ahmed Misrî. Sa page de titre est encore dans le style mameloûk. Il provient peut-être d'Egypte mais plus vraisemblablement de Syrie; ses nombreuses représentations architecturales le donnent à penser.

Illustration p. 180

Les Merveilles de la Création ('Ajâ'ib al-makhloûqât) d'al-Qazwînî: Le taureau - probablement xviiie siècle. (125×122 mm.). Munich, Bayerische Staatsbibliothek, C. arab. 463, folio 27 verso.



Illustration p. 180

Presque toutes ses miniatures reflètent, par un aspect ou un autre, les styles arabe, persan ou turc; plusieurs d'entre elles possèdent même des traits indiens ou européens. Exemple typique de cet ensemble: une composition sur double page où figurent un tambour et deux trompettes au registre supérieur et, en bas, des personnages fantastiques et des monstres; un mur sépare les deux registres. Cette iconographie provient à l'origine de la Légende d'Alexandre; le Coran y fait allusion (Soûrate xvIII, 91-98). Les Yâjoûj et les Mâjoûj, deux peuples nuisibles, auraient été enfermés derrière une puissante enceinte par le fameux conquérant pour les empêcher de dévaster le monde, leur libération ne devant intervenir qu'au moment où sonneront les trompettes du Jugement Dernier. Comme le montrent les figurations du bas de la page de gauche, la peinture associe à ce conte eschatologique d'autres fictions sur les monstres et les créatures étranges. Les êtres aux jambes sans jointures montés sur le dos de musulmans inconscients de leur présence rappellent un passage célèbre du cinquième voyage de Sindbad le Marin, mais on les rencontre aussi dans les Merveilles de la Création d'al-Qazwînî et dans d'autres textes. Les monstres du bas de la page de droite attestent un horizon iconographique encore plus vaste, avec leurs créatures bicéphales, l'acéphale dont les traits figurent sur la poitrine, les hommes sans bouche et ceux qui ont des oreilles immenses. Comme l'a montré R. Wittkower, ces créatures n'appartiennent pas qu'aux Merveilles de la Création d'al-Qazwînî. Ctésias de Cnide, au début du IVe siècle, et Mégasthène, vers 300 avant J.C. les décrivirent les premiers; ils ont, par la suite, sous l'appellation générale de « Merveilles de l'Orient » ou plus spécialement de l'Inde, apparu mille fois dans les manuscrits de l'Occident médiéval traitant de géographie et de sciences naturelles, des encyclopédies et des cosmographies, tout aussi bien que sur des cartes ou dans la sculpture des cathédrales.

L'exécution de cette double page rend bien la démarche de l'artiste: il travaille avec franchise, dynamisme, une audace d'exécution assez dure souvent, un mépris total pour tout ce qui n'est pas essentiel. Ces deux points ne manquent pas de séduire la sensibilité moderne. Néanmoins, par rapport à des compositions antérieures, plusieurs modifications internes apparaissent. Les personnages sont tous absolument plats; les contours sont emplis de lavis uniformes ou de motifs réguliers; aucun chevauchement ou presque; par leur disposition lâche, en deux dimensions, les éléments évoquent les peintures sur étoffe ou les coffres peints. Cet aspect ornemental, les spirales qui occupent les espaces vides le soulignent encore; en même temps qu'elles attestent l'horreur du vide inhérent à cet art, elles confèrent à cette œuvre une très réelle vibration intime. Les compositions rationnelles, les qualités tangibles des peintures, plus « professionnelles », des XIIIe et XIVe siècles sont perdues; le besoin de décorer, de ne laisser aucun espace vide, donne dès lors à la peinture un caractère de plus en plus folklorique.

Par opposition à la multiplicité des influences qui sont présentes dans cette œuvre, la peinture murale décorative de la salle de réception d'une maison d'Alep, datée 1603, aujourd'hui à Berlin (Staatliche Museen), s'exprime intégralement dans l'idiome turcopersan, sans le moindre souci arabe. Elle n'a pour l'historien d'intérêt que de démontrer la victoire totale d'un art sur un autre. Le propriétaire de la demeure, chrétien, insista

pour qu'on adjoigne au thème profane des sujets religieux — la Vierge et l'Enfant, la Cène, la Danse de Salomé. On rencontre souvent du reste des motifs chrétiens dans des manuscrits. D'autres livres et d'autres décorations sont, par ailleurs, dans une veine plus populaire et mènent aux frontières du folklore et de la décoration pure. Les bois peints des maisons syriennes, enfin, au xviiie et au xixe siècle, font parfois des emprunts à l'Europe, surtout lorsqu'ils décrivent des paysages urbains.

Un exemplaire des Merveilles de la Création d'al-Qazwînî, que l'on peut dater du XVIIIe siècle (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, C. arab. 463) montre le résultat de toutes ces tendances jouant les unes sur les autres. C'est un représentant typique de ces travaux, avant tout scientifiques, qui observèrent la fidélité la plus grande à l'égard de l'ancienne tradition picturale. L'une de ses miniatures, où figure le « Taureau », est aussi surprenante que symptomatique (folio 27 verso). Le symbole y paraît dans un décor richement coloré, composé de branches en fleurs, d'un style que l'on pourrait qualifier de paysan et attribuer à un artiste populaire. Au lieu de montrer l'animal tout entier comme c'est presque toujours le cas dans les zodiaques musulmans, le peintre ne figure que l'avant-train de la bête, en accord avec la tradition qui se manifeste pour la première fois dans l'iconographie musulmane avec l'exemplaire de 1009 du Traité sur les Etoiles fixes d'as-Soûfî (Oxford, Bodleian Library, Marsh 144). Mais alors que dans ce dernier ouvrage le taureau avait réellement figure d'animal, massif, avec une tête bien proportionnée et de longues cornes, ici, ce n'est même pas un protomé, mais une sorte de créature dépecée, avec des pattes ridicules, des cornes lamentables et surtout une tête immense et assez invraisemblable, rongée par des yeux tristes qui semblent plonger dans une nuit profonde un regard sans fin. Cette création mutilée peut servir de figure de poupe à l'histoire de la peinture arabe.

Illustration p. 181

Pourquoi la peinture arabe a-t-elle succombé si tôt, alors que les autres arts musulmans étaient encore bien loin de la décadence?

Trois raisons essentielles semblent s'en partager la responsabilité. La première, c'est la domination étrangère. Pendant la période mameloûk, l'Egypte et la Syrie obéissent à la règle de Turcs, sultans, émirs, des étrangers, anciens esclaves ou descendants d'esclaves, dont certains étaient à peine capables de parler l'arabe. L'organisation féodale avait plusieurs côtés négatifs: les terres n'étaient concédées qu'à vie; les émirs ne résidaient pas sur les domaines de leur juridiction mais au Caire ou dans les grands centres administratifs. Comme l'a mis en évidence Bernard Lewis, ce système empêcha la formation d'une aristocratie terrienne qui aurait pu susciter des écoles locales. Aucun « château » ne se construit donc plus, qui sous les Omayyades avait ouvert ses portes aux peintres. Pendant la même période, l'Irak, désormais simple province frontière de l'Iran, est gouverné par des Mongols, puis des Turcs, et complètement coupé du reste du monde arabe. Finalement, les trois contrées essentielles de l'orbe arabe — l'Egypte, la Syrie et l'Irak — sont soumises à la domination turque ottomane. Elles ne sont plus que de simples provinces de l'immense sultanat qui apparaît alors, et leur déclin s'en

trouve précipité. Les soucis culturels de la nouvelle capitale impériale, Constantinople, viennent se superposer aux traditions anciennes, et ces dernières ne sont pas capables d'opérer la synthèse qui aurait été nécessaire.

La seconde grande raison de cette décadence, c'est la détérioration générale des conditions économiques et sociales dans le sultanat mameloûk à partir du xive siècle. Une loi aussi despotique qu'inintelligente, une administration aussi peu efficace que corrompue, de désastreuses ordonnances fiscales établissant des monopoles, une exploitation systématique des classes inférieures de la population et, finalement la découverte de la route du Cap par Vasco de Gama — le commerce de l'Inde et de l'Extrême-Orient n'a plus de raison de passer par l'Egypte — l'expliquent.

Le troisième facteur, c'est la victoire de l'orthodoxie. L'intolérance ne sévit pas seulement à l'égard de la peinture en tant qu'art de représentation, mais envers tous les arts. Lorsque, dans sa vieillesse, ses élèves demandèrent au plus célèbre des penseurs et théologiens de l'Islam, Ghazâlî, qui mourut en IIII, de leur indiquer les sciences à étudier et celles à éviter, il leur répondit dans une lettre de ne s'occuper que des questions qui leur paraîtraient importantes s'ils n'avaient plus que huit jours à vivre, et le savaient. Il n'exclut pas seulement la médecine, l'astronomie et la poésie, mais aussi la théologie dogmatique et le droit canon. Il leur conseilla en même temps de ne posséder que les biens terrestres dont ils auraient besoin s'ils ne devaient plus vivre qu'une année. Cette attitude est peut-être exceptionnelle par son ascétisme et son souci d'un au-delà, il n'empêche que l'essor de l'orthodoxie la plus rigide amena inexorablement la mort de toute initiative individuelle, la stérilisation intellectuelle et, finalement, la décadence spirituelle la plus totale. Dans la vie pratique, on ne se cantonna plus que dans des attitudes, des raisonnements tout faits; on refusa tout ce qui était neuf et individuel. Les produits de l'artisanat traditionnel, destinés au foyer aussi bien qu'à la grandeur de la cour ou aux constructions religieuses, pouvaient certes continuer à exister, mais la représentation picturale n'avait plus le droit d'être, suspecte de ne s'intéresser qu'à l'invention personnelle et dans un but blasphématoire. L'illustration n'avait plus de champ libre que dans la littérature scientifique et technique et, là encore, les soucis artistiques devaient passer au second plan.

Ces commentaires sur l'agonie de la peinture arabe tiennent un peu de la notice nécrologique. Ne faudrait-il pas aussi reprendre de plus haut l'ensemble de la courbe décrite par cet art, et voir s'il s'en dégage un sens, une unité, un but, communs à tous ses grands siècles? Cette question se pose d'autant plus que la production artistique antérieure au XIIº siècle semble à première vue fort différente de celle des siècles suivants, ce qui pourrait être facilement pris pour un signe d'hétérogénéité fondamentale.

Deux tendances se relaient deux fois pendant le moyen âge dans la peinture arabe. Ceci démontre déjà une certaine cohésion. Un style ouvert, dynamique, réaliste, conduit, directement ou indirectement, à des formes monumentales, presque immobiles, et souvent fermées sur elles-mêmes. Ce changement marque d'abord le passage de l'art omayyade à l'art abbasside et, plus tard, celui du dernier art de l'Irak abbasside à celui de l'Egypte et de la Syrie mameloûks. Cette ambivalence provient de la situation propre

de l'Islam qui hérita deux patrimoines artistiques distincts: celui du monde classique, celui d'un monde oriental. Des aspirations dynastiques ou une vassalité politique jouèrent en faveur de la dernière de ces traditions; l'attitude morale du groupe social le plus vivace, la cour, puis la classe moyenne des villes, influa en faveur de l'autre horizon.

En dépit de cette dichotomie historique, un élément d'unicité ne cessa jamais de peser; la peinture arabe n'est-elle pas dans une large mesure issue des derniers moments picturaux du monde classique? Il ne s'agit pas ici seulement des thèmes provenant d'archétypes hellénistiques, romains ou byzantins, mais aussi, et surtout, de la plus puissante des attirances orientales, la sassanide. Celle-ci n'est-elle pas une mutation particulière du dernier art classique? Cette obédience permanente garantit à travers les siècles la survie d'un certain monde de formes. Les stylisations caractéristiques des plis des étoffes, les gestes accompagnant la parole, le décrivent aisément.

La présence chez elle de trois thèmes majeurs semble bien révéler aussi l'unité de la peinture arabe. Deux d'entre eux conservent leur vivacité intacte tout au long de l'histoire de cette peinture en tant qu'expression culturelle. Le troisième thème surgit de lui-même des deux premiers. Le premier est celui de la royauté et du pouvoir. C'est l'essence même de l'art omayyade; il survit dans les frontispices mameloûks. Par son aspect autocratique et son horizon iconographique, il appartient, dès la période abbasside, à la Perse pré-islamique; mais il convient admirablement à une société médiévale souvent soumise à des despotes.

Le second thème est scientifique. Lui aussi apparaît dès la période omayyade, avec la voûte céleste du bain de Qusayr 'Amra; les manuscrits astronomiques de la période abbasside, ceux d'as-Soûfî par exemple, s'en servent, et il atteint son niveau le plus élevé, sa diversification la plus grande, dans les ouvrages des XIIIe et XIVe siècles. Fondamentalement, c'est une survivance de l'époque classique. Et, par là, l'une des gloires majeures de la civilisation islamique, qui sut transmettre, en la développant, la science grecque à l'Occident latin.

Le troisième thème, c'est celui de la parole elle-même. Les premiers Kalîla et Dimna aujourd'hui disparus ont dû renfermer de rudimentaires représentations de personnes et d'animaux en train de parler. La fonction essentielle, toute-puissante, de la langue arabe au sein de la civilisation arabo-musulmane lui imposait presque obligatoirement de trouver une transposition picturale. Ce sont les grandes illustrations des ouvrages élaborés autour de la puissance du verbe, les Maqâmât d'al-Harîrî et bien d'autres livres, qui la lui fournirent. L'art romain s'était déjà soucié de traduire en peinture, par des gestes, l'action verbale de ses philosophes, de ses consuls, de ses sénateurs; le christianisme avait repris ces représentations au travers du Christ en train de prêcher et de ses apôtres l'acclamant. Le langage du geste dans l'Islam possédait donc un précédent classique. Comme les pays arabes passèrent vite sous une domination étrangère, cette apothéose visuelle de leur langue ne pouvait avoir lieu qu'au moment où la classe moyenne des villes était à la fois disposée à employer des peintres pour illustrer ses ouvrages favoris, et capable de le faire, donnant ainsi appareil symbolique à ce qu'elle tenait pour son premier titre de gloire culturelle. Bien qu'il puisse paraître curieux à l'Occidental que si souvent

des miniatures représentent des personnages ou des animaux en train de parler, le nombre même de ces miniatures, et les associations qu'elles suggèrent, sont déjà les signes de leur importance toute particulière.

Il n'y a pas que le déroulement des styles et des grands thèmes à attester la cohésion de la peinture arabe, et en particulier les liens étroits qui unissent son haut moyen âge à son moyen âge. L'intention de cet art, son but ultime, pourrait-on dire, en répondent de la même façon. L'artiste omayyade, par ses travaux, proclamait le pouvoir universel de ses maîtres, les califes, et celui de la « Maison de l'Islam ». Ses images étaient l'expression symbolique d'une doctrine politique. Lorsque, plus tard, au XIIIº siècle, d'autres peintres illustraient de grands manuscrits, dont les plus populaires à l'époque avaient le cosmos entier pour matière, ils ne reproduisaient pas seulement des étoiles, des animaux ou des plantes, mais établissaient par une sorte de postulat symbolique la maîtrise, atteinte ou recherchée, de l'écrivain sur le monde physique; le texte lui-même en était la démonstration. Le pouvoir du savant ainsi illustré avait un fondement scientifique et un but pratique. Dans les deux cas, les peintures reflétaient une conception aussi grandiose qu'intellectuelle de l'univers tangible. La première fois, au service d'un état autoritaire qui se transgressait lui-même par des conquêtes conçues à l'échelle du monde; la seconde fois, pour des membres de professions libérales, issus d'une classe moyenne née dans les villes, et dont l'apparition coïncidait avec celle d'un commerce étendant ses réseaux sur toute la planète telle que la voyaient les conceptions du temps.

Par opposition, lorsque des califes abbassides et des souverains postérieurs fixèrent pour tâche aux peintres la décoration de leurs demeures, ils obéissaient à des intentions bien différentes. A travers les loisirs de leurs seigneurs, les peintres représentaient symboliquement l'existence somptueuse des cours et les privilèges des grands de ce monde. Ces plaisirs étaient le plus souvent sensuels, et toujours, comme dans le cas de la chasse, physiques. Mais les vertus corporelles du maître n'éveillaient aucune résonance universelle. Plus tard, la classe moyenne s'intéressa elle aussi à la représentation de ses propres plaisirs. Les siens furent parfois sensuels aussi mais l'élément capital, on l'a vu, c'est le support intellectuel. Ici encore, traduction picturale dans une large mesure symbolique: on voulait en fait dire bien plus qu'on ne montrait. On ne pouvait rendre picturalement la nature complexe de la poésie, il fallait la faire sentir. Les gestes extérieurs étaient nécessaires à l'entendement du langage du poète. L'anecdote en soi, telle que représentée, ne s'adressait qu'aux innocents.

Dans la fonction la plus intime de cet art, le lien se retrouve donc entre les différentes périodes du moyen âge. Les sphères les plus élevées du monde public l'attirèrent d'abord; ensuite les plaisirs que peut apporter la vie privée. Mais à ce niveau, la peinture arabe n'est pas le simple miroir de la civilisation où elle naquit, celle de l'Islam médiéval. Elle incarne des concepts plus élevés; elle possède une fonction symbolique.

Cette esthétique de la peinture arabe témoigne elle aussi de sa cohésion propre, et ceci malgré les corps étrangers qui s'y sont introduits et les conflits qui éclatèrent parfois entre certaines de ses tendances. Ses caractéristiques sautent aux yeux de l'homme moderne: un sens puissant de la composition y organise de façon aussi décorative qu'efficace des

éléments divers, par groupements simples et clairs, et malgré l'absence, la plupart du temps, d'un cadre rigide. Les couleurs sont hardies si la palette est assez étroite. Les artistes n'ignorent pas l'espace mais ils lui assignent des frontières assez pauvres; les localisations géographiques prennent assez souvent allure de stylisations — ceci à l'exception de quatre manuscrits plus explicites. Les personnages humains sont assez informes; c'est à peine si l'on sent la structure des corps sous les vêtements volumineux. Les têtes sont volontairement mises en évidence, mais elles ne reproduisent pas des individus particuliers; bien au contraire, ce sont des types humains qu'elles décrivent. Les yeux, les barbes et les mains sont l'objet des soins les plus attentifs. Par contre, lorsqu'il traite des animaux, le peintre témoigne chaque fois d'une profonde compréhension, qu'il rende son sujet en le stylisant ou, au contraire, en cherchant à faire œuvre réaliste. Pour la végétation et les paysages, l'artiste maintient, entre lui et la nature, d'assez respectueuses distances. Il est rare qu'il s'écarte alors du symbole. Les siècles n'ont rien changé à ces caractères généraux, et ceci dans toutes les régions où cette peinture eut cours.

Après ces qualités particulières, il importe de souligner aussi les limitations de la peinture arabe. Car ses aspects négatifs la définissent en propre; aucun jugement sur elle ne serait fondé qui n'en tiendrait pas compte. De par sa nature même, cette peinture n'a pas de fonction religieuse. Elle ne pouvait convenir à la poésie épique ou dramatique, au contraire de ce que pratiquait le monde contemporain de Byzance; ces formes d'expression littéraire, si l'on oublie le théâtre populaire, n'existaient pas en Islam. Cette peinture ne servit jamais non plus à illustrer comptes rendus historiques, légendes ou allégories. Elle ne se soucia jamais de vision ou de lyrisme. Jamais de portraits, naturellement, même imaginaires; seulement quelques images symboliques. Le corps humain, ce fondement de l'art classique, la peinture arabe le masque sous de lourds vêtements et n'en fait jamais l'objet d'une étude. Les femmes ne jouent qu'un rôle insignifiant dans ses représentations; finalement, aucun souci de la beauté qui infuse pourtant tous les arts décoratifs de ces mêmes siècles. En raison de ces limitations, la peinture arabe n'est-elle pas un art mineur, n'est-elle pas un art manqué? C'est aux peintures de se défendre, seules. Le peintre arabe, avec l'intelligence dont il sut traiter les thèmes royaux, politiques, poétiques, scientifiques, qui lui étaient proposés, la façon dont il assimila des éléments étrangers, sa capacité à créer des images puissantes, et parfois inoubliables, et, surtout, sa volonté d'y parvenir et de continuer à y parvenir sous le regard désapprobateur de maîtres spirituels, ce peintre, défiant parfois même la damnation éternelle, a-t-il beaucoup d'égaux? Il donna le meilleur de lui-même. On ne peut en douter. Ses efforts, pour rares qu'en soient les témoignages, nous ont légué l'un des miroirs les plus vrais qui soient d'une civilisation brillante entre toutes et trop tôt disparue.



Documents - Bibliographie

Index des manuscrits - Index des noms et lieux cités

Table des illustrations - Table des matières













- I. Le maître du monde peinture (aujourd'hui effacée) située sur le mur principal (face sud) de l'alcôve centrale dans la salle de réception - entre 724 et 743. Qusayr 'Amra (Jordanie). Copie effectuée en 1901 par A. L. Mielich.
- 2. Les rois de la terre saluant le maître du monde - peinture (aujourd'hui effacée) située sur le mur ouest de la salle de réception - entre 724 et 743. Qusayr 'Amra (Jordanie). Copie effectuée en 1901 par A. L. Mielich.
- Antilope détail de la décoration picturale située sur la voûte du vestiaire du bain - entre 724 et 743. Qusayr 'Amra (Jordanie).
- 4. Ours jouant d'un instrument de musique détail de la décoration picturale située sur la voûte du vestiaire du bain entre 724 et 743. Qusayr 'Amra (Jordanie).
- 5. Moine (?) milieu du IXº siècle peinture figurant sur un récipient à vin trouvé dans le palais Jawsaq, à Samarra (Irak). Reconstitution de Ernst Herzfeld.
- Deux danseuses peinture murale de la salle à coupole du harem - entre 836 et 839. Palais Jawsaq du calife Mou⁴tassim, Samarra (Irak). Reconstitution de Ernst Herzfeld.
- Codex des Prophètes du Masorète Moshe ben Asher: page de frontispice - Tibériade (Palestine) 895 - (parchemin, dimensions de la page, environ 384×415 mm.). Le Caire, Mosquée 'Abbâsiye, Congrégation karaïte.



7



BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GÉNÉRAUX

Histoire politique, culturelle et sociale

Philip K. HITTI, History of the Arabs, Londres 1937. Gustave E. von Grunebaum, Medieval Islam: a Study in Cultural Orientation, Chicago 1946.

- S. D. Goitein, From the Mediterranean to India: Documents on the Trade to India, South Arabia, and East Africa from the Eleventh and Twelfth Centuries, Speculum, vol. 29, pp. 181-197, 1954.
- S. D. GOITEIN, The Rise of the Near-Eastern Bourgeoisie in Early Islamic Times, Cahiers d'Histoire Mondiale, vol. 3, pp. 583-604, 1957.
- H. RITTER, L'Orthodoxie a-t-elle une part dans la décadence?, dans R. Brunschvig et G. E. von Grunebaum, Classicisme et déclin culturel dans l'histoire de l'Islam, Actes du Symposium International d'Histoire de la Civilisation Musulmane (Bordeaux, 25-29 juin 1956), pp. 167-183, Paris 1957.

Bernard Lewis, The Arab History, Arrow Books, Londres 1958.

Histoire littéraire

Reynold A. NICHOLSON, A Literary History of the Arabs, New York 1907.

Paul Kahle, Islamische Schattenspielfiguren aus Ägypten, Der Islam, vol. 1, pp. 264-299, 1910; 2e partie, pp. 145-195, 1911.

Georg Jacob, Geschichte des Schattentheaters im Morgenund Abendland, Hanovre 1925.

H. A. R. Gibb, Arabic Literature, an Introduction, Londres 1926.

Paul Kahle, Das arabische Schattentheater im mittelalterlichen Ägypten, Wissenschaftliche Annalen, vol. 3, pp. 748-776, 1954.

Traductions de textes arabes illustrés (classées par ordre alphabétique des auteurs arabes cités dans cet ouvrage)

[Historia de los] Amores de Bayâd y Riyâd, una Chantefable Oriental en Estilo Persa (Vat. ar. 368), par A. R. Nykl, New York 1941.

BIDPAI (trad. arabe par Ibn al-Muqussa'): Le Livre de Kalila et Dimna, trad. française par A. Miquel (tome I: Etudes Arabes et Islamiques, textes et traductions), Paris 1957.

DIOSCORIDES: The Greek Herbal of Dioscorides, illustrated by a Byzantine A.D. 512, Englished by John Goodyer

A.D. 1655, edited and first printed A.D. 1933 by Robert T. Gunther, Oxford 1934.

AL-DJAZARÎ: Über die Uhren im Bereich der islamischen Kultur, par Eilhard Wiedemann avec la collaboration de Fritz Hauser, Nova Acta, Abh. d. Kaiserl. Leop.-Carol. Deutschen Akademie der Naturforscher, vol. C., No 5, Halle 1915.

AL-HARÎRÎ: The Assemblies of al-Harîrî, traduit de l'arabe par T. Chenery et F. Steingass, Oriental Translation Fund, n.s. v. IX, III, 1867-1898.

IBN BOUTLÂN: Un Banquet de médecins au temps de l'émir Nasr el-Dawla ibn Marwân (Daâwat al-atibba d'Ibn Batlane), traduit par Mahmoud Sedky Bey, Le Caire 1928.

AL-MAQDISÎ (Mocaddéci): Les Oiseaux et les Fleurs, dans H. S. V. Garcin de Tassy, Allégories, récits poétiques et chants populaires traduits de l'arabe, du persan, de l'hindoustani et du turc, pp. 1-71, Paris 1876.

AL-QAZWÎNÎ: Zakarija ben Muhammed ben Mahmud el-Kazwîni's Kosmographie nach der Wüstenfeldschen Textausgabe, traduit de l'arabe par Hermann Ethé, t. I, Leipzig 1868.

Situation de la peinture sous l'Islam

Thomas W. Arnold, Painting in Islam, a Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture, Oxford 1928.

A. J. Wensinck, Sūra, The Encyclopaedia of Islam, vol. 4, pp. 561-563, Leyde-Londres 1934.

Zaky M. Hassan, *The Attitude of Islam towards Painting*, The Bulletin of the Faculty of Arts, Fouad I University, vol. 7, pp. 1-17, Le Caire, juillet 1944.

K. A. C. CRESWELL, A Bibliography of Painting in Islam (Publications de l'Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire, Art Islamique, tome I), Le Caire 1953.

André Grabar, L'Iconoclasme byzantin. Dossier archéologique, Paris 1957.

Rudi PARET, Textbelege zum islamischen Bilderverbot, dans Das Werk des Künstlers. Hubert Schrade zum 60. Geburtstag, pp. 36-48, Stuttgart 1961.

LES DÉBUTS DU MOYEN AGE

Le style omayyade

Alois Musil et autres, Kusejr 'Amra, 2 vol., Vienne 1907.

Marguerite van Berchem, The Mosaics of the Dome of the Rock at Jerusalem and of the Great Mosque at Damascus, dans K. A. C. Creswell, Early Muslim Architecture, vol. 1, pp. 149-252, Oxford 1932.

Fritz SAXL, The Zodiac of Qusayr 'Amra, dans K. A. C. CRESWELL, Early Muslim Architecture, vol. 1, pp. 338-350, Oxford 1932.

E. HERZFELD, Die Könige der Erde, Der Islam, vol. XXI, pp. 233-236, 1933.

J. SAUVAGET, Remarques sur les monuments omeyyades, I: Châteaux de Syrie, Journal Asiatique, vol. 231, pp. 1-59, 1939 (Qusayr 'Amra, pp. 13-15).

Daniel Schlumberger, Deux fresques omeyyades, Syria, vol. 25, pp. 86-102, 1946-1948.

Oleg Grabar, The Painting of the Six Kings at Qusayr 'Amrah, Ars Orientalis, vol. 1, pp. 185-187, 1954.

Enno LITTMANN, Mukaukis im Gemälde von Kusair 'Amra, Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, vol. 105, pp. 287-288, 1955.

Hamilton A. R. Gibb, Arab-Byzantine Relations under the Umayyad Caliphate, Dumbarton Oaks Papers, Nº 12, pp. 219-233, 1958.

Oleg Grabar, The Umayyad Dome of the Rock in Jerusalem, Ars Orientalis, vol. 3, pp. 33-62, 1959.

R. W. Hamilton, Khirbat al Mafjar, avec la collaboration d'Oleg Grabar, Oxford 1959.

Le premier style abbasside

Joseph Horovitz, Die Beschreibung eines Gemäldes bei Mutanabbi, Der Islam, vol. 1, pp. 385-388, 1910.

Ernst Herzfeld, Die Malereien von Samarra, Berlin 1927. Basil Gray, Islamic Charm from Fostat, The British Museum Quarterly, vol. 9, pp. 130-131, 1935.

Gaston Wiet, Un dessin du XIº siècle, Bulletin de l'Insstitut d'Egypte, vol 19, pp. 225-227, 1937.

Basil Gray, A Fātimid Drawing, The British Museum Quarterly, vol. 12, pp. 91-96, 1938.

J. Sauvaget, Remarques sur les monuments omeyyades, II, Mélanges asiatiques (Journal asiatique), pp. 52-56, 1940-1941.

R. ETTINGHAUSEN, Painting in the Fatimid Period: a Reconstruction, Ars Islamica, vol. 9, pp. 112-124, 1942.

Ugo Monneret de Villard, Le pitture musulmane al sossitto della Cappella Palatina in Palermo, Rome 1950.

R. Ettinghausen, Early Realism in Islamic Art, dans Studi orientalistici in onore di Giorgio Levi Della Vida, vol. 1, pp. 252-273, Rome 1956.

D. S. RICE, Deacon or Drink: Some Painting from Samarra Re-examined, Arabica, vol. 5, pp. 15-33, 1958.

D. S. RICE, A Drawing of the Fatimid Period, Bulletin of the School of Oriental and African Studies, vol. 21, pp. 31-39, 1958.

André Grabar, Image d'une église chrétienne parmi les peintures musulmanes de la Chapelle Palatine à Palerme, dans Aus der Welt der islamischen Kunst, Festschrift für Ernst Kühnel, pp. 226-233, publié par les soins de R. Ettinghausen, Berlin 1959.

Emmy Wellesz, An Early al-Sûfî Manuscript in the Bodleian Library in Oxford, Ars Orientalis, vol. 3, pp. 1-26, 1959.

LE MOYEN AGE

Etudes d'ensemble

Fredrik R. MARTIN, The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey, from the eighth to the eighteenth Century, Londres 1912.

Philipp W. Schulz, Die persisch-islamische Miniaturmalerei, 2 vol., Leipzig 1914. Ernst KÜHNEL, Miniaturmalerei im islamischen Orient, Die Kunst des Ostens, vol. 7, Berlin 1923.

Edgar Blochet, Les Enluminures des manuscrits orientaux — turcs, arabes, persans — de la Bibliothèque Nationale, Paris 1926.

Thomas W. Arnold et Adolf Grohmann, The Islamic Book, a Contribution to its Art History from the seventh to the eighteenth century, s.l., 1929.

Edgar Blochet, Musulman Painting, Twelfth-Seventeenth Century, traduit du français par Cicely M. Binyon, Londres 1929.

Arménag Bey Sakisian, La Miniature persane du XII^e au XVII^e siècle, Paris-Bruxelles 1929.

Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson et Basil Gray, Persian Miniature Painting, Londres 1933.

Eustache de Lorey, La peinture musulmane de l'école de Baghdad, Gazette des Beaux-Arts, vol. 10, pp. 1-13, 1933.

Ivan Stchoukine, La Peinture iranienne sous les derniers 'Abbâsides et les Il-Khâns, Bruges 1936.

Kurt HOLTER, Die islamischen Miniaturhandschriften vor 1350, Zentralblatt für Bibliothekswesen, vol. 54, pp. 1-34, 1937.

Eustache de Lorey, Peinture musulmane ou peinture iranienne, Revue des arts asiatiques, vol. 12, pp. 20-31, 1938.

H. BUCHTHAL, O. KURZ, et R. ETTINGHAUSEN, Supplementary Notes to K. Holter's Check List of Islamic Illuminated Manuscripts before A.D. 1350, Ars Islamica, vol. 7, pp. 147-164, 1940.

Bishr Farès, Distinction des deux tendances syrienne et iranienne dans la miniature de l'Ecole de Bagdad, Actes du XXIe Congrès International des Orientalistes, pp. 332-333, Paris 1949.

Kurt Weitzmann, The Greek Sources of Islamic Scientific Illustrations, dans Archaeologica Orientalia in Memoriam Ernst Herzfeld, pp. 244-266, publié par les soins de George C. Miles, Locust Valley 1952.

R. ETTINGHAUSEN, Interaction and Integration in Islamic Art, dans Unity and Variety in Muslim Civilization, pp. 107-131, publié par les soins de Gustave E. von Grunebaum, Chicago 1955.

Bishr Farès, Figures Magiques, dans Aus der Welt der islamischen Kunst, Festschrift für Ernst Kühnel, pp. 154-162, publié par les soins de R. Ettinghausen, Berlin 1959.

Ernst J. Grube, Materialien zum Dioskurides Arabicus, dans Aus der Welt der islamischen Kunst, Festschrift für Ernst Kühnel, pp. 163-194, publié par les soins de R. Ettinghausen, Berlin 1959.

Salahuddin AL-Munajjed, Le manuscrit arabe jusqu'au X^e s. de l'H., vol. I: Spécimens, Ligue des Etats Arabes, Institut des Manuscrits Arabes, Le Caire 1960.

Etudes particulières

(classées dans l'ordre d'apparition des manuscrits à l'intérieur de cet ouvrage)

Bishr Farès, Une Miniature religieuse de l'école arabe de Bagdad. Son climat, sa structure et ses motifs, sa relation avec l'iconographie chrétienne de l'Orient, Mémoires de l'Institut d'Egypte, vol. 51, Le Caire 1948.

Bishr Farès, L'Art sacré chez un primitif musulman, Bulletin de l'Institut d'Egypte, vol. 36, pp. 619-677, 1955.

Bishr Farès, Vision chrétienne et signes musulmans autour d'un manuscrit arabe illustré au XIIIe siècle, Mémoires de l'Institut d'Egypte, vol. 56, Le Caire 1962.

E. KÜHNEL, Review of B. Farès: Une Miniature religieuse de l'école de Bagdad, Oriens, vol. 4, pp. 171-173, 1951.

D. S. RICE, The Aghāni Miniatures and Religious Painting in Islam, The Burlington Magazine, vol. 95, pp. 128-134, 1953.

S. M. Stern, A New Volume of the Illustrated Aghāni Manuscript, Ars Orientalis, vol. 2, pp. 501-503, 1957.

A. Süheyl ÜNVER, Istanbulda Dioscorides Eserleri, Istanbull 1944.

Florence E. Day, Mesopotamian Manuscripts of Dioscorides, Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, nouv. série, vol. 8, pp. 274-280, 1950.

Hugo Buchthal, Early Islamic Miniatures from Baghdād, The Journal of the Walters Art Gallery, vol. 5, pp. 16-39, Baltimore 1942.

Kurt Holter, Die Galen-Handschrift und die Makamen des Harîrî der Wiener Nationalbibliothek, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Numéro spécial 104 (Jahrbuch, n.s. XI, 1937).

Bishr Farès, Le Livre de la Thériaque, Art Islamique, tome 2, Le Caire 1953.

Hugo Buchthal, «Hellenistic» Miniatures in Early Islamic Manuscripts, Ars Islamica, vol. 7, pp. 125-133, 1940.

Mehmet Aga-Oglu, On a Manuscript by al-Jazari, Parnassus, vol. 3, No 7, pp. 27-28, New York 1931.

Ivan Stchourine, Un Manuscrit du traité d'al-Jazari sur les automates du VII° siècle de l'hégire, Gazette des Beaux-Arts, vol. 11, pp. 134-140, 1934.

G. DE JERPHANION, Les Miniatures du manuscrit syriaque N° 559 de la Bibliothèque Vaticane, Cité du Vatican 1940.

Hugo Buchthal, The Painting of the Syrian Jacobites in its Relation to Byzantine and Islamic Art, Syria, vol. 20, pp. 136-150, 1939.

Ivan Stchoukine, Les Manuscrits illustrés musulmans de la Bibliothèque du Caire, Gazette des Beaux-Arts, vol. 13, pp. 138-158, 1935.

Bishr Farès, Philosophie et jurisprudence illustrées par les Arabes. La querelle des images en Islam, dans Mélanges Louis Massignon, pp. 77-109, Institut Français de Damas, 1957.

D. S. RICE, The Oldest Illustrated Arabic Manuscript, Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London, vol. 22, pp. 207-220, 1959.

Ugo Monneret de Villard, Un Codice arabo-spagnolo con miniature, Bibliofilia, vol. 43, pp. 209-223, 1941:

Les dernières époques

Les styles mameloûks

Ananda K. Coomaraswamy, The Treatise of al-Jazari on Automata, Leaves from a Manuscript of the Kitāb fi Ma'arifat al-Hiyal al-Handasiya in the Museum of Fine Arts, Boston, and Elsewhere, Museum of Fine Arts, Boston, Communications to the Trustees, No 6, 1924.

K.A.C. CRESWELL, Dr. F. R. Martin's M.S. «Treatise on Automata», The Year Book of Oriental Art and Culture, 1924-1925, pp. 33-40, 1925.

Rudolf MEYER RIEFSTAHL, The Date and Provenance of the Automata Miniatures, The Art Bulletin, vol. 11, pp. 206-215, 1929.

Eustache de Lorey, Le Bestiaire de l'Escurial, Gazette des Beaux-Arts, vol. 14, pp. 1-11, 1935.

Kurt Holter, Die frühmamlukische Miniaturenmalerei, Die Graphischen Künste, nouv. série, vol. 2, pp. 1-14, Vienne 1937.

Hugo Buchthal, Three Illustrated Hariri Manuscripts in the British Museum, The Burlington Magazine, vol. 77, pp. 144-152, 1940.

Leo A. Mayer, A hitherto unknown Damascene artist, Ars Islamica, vol. 9, p. 168, 1942.

Oscar Löfgren, Ambrosian Fragments of an Illuminated Manuscript Containing the Zoology of al-Gahiz, suivi de The Miniatures: Their Origin and Style, par Carl Johan Lamm, Uppsala Universitets Årsskrift 1946: 5, Uppsala-Leipzig 1946.

Leo A. MAYER, Mamluk Costume, Genève 1952.

Bishr Farès, Un Herbier arabe illustré du XIV^o siècle, dans Archaeologia Orientalia in Memoriam Ernst Herzfeld, pp. 84-88, publié par les soins de George C. Miles, Locust Valley 1952.

Sofie Walzer, An Illustrated Leaf from a Lost Mamlük Kalilah wa-Dimnah Manuscript, Ars Orientalis, vol. 2, pp. 503-505, 1957.

Sofie Walzer, The Mamlük Illuminated Manuscripts of Kalila wa-Dimna, dans Aus der Welt der islamischen Kunst, Festschrift für Ernst Kühnel, pp. 195-206, publié par les soins de R. Ettinghausen, Berlin 1959.

Sami K. Hamarneh, Drawings and Pharmacy in al-Zahrāwi's 10th-Century Surgical Treatise, United States National Museum Bulletin, 228, pp. 81-94, Washington 1961.

Autres styles tardifs

Manuel Gómez Moreno, Pinturas de Moros en la Alhambra, Grenade 1916.

Friedrich Sarre, Bemalte Wandbekleidung aus Aleppo, Berliner Museen, Berichte aus den Preussischen Kunstsammlungen, t. 41, col. 143-158, 1919-1920.

Leopoldo Torres Balbás, Arte almohade, arte nazari, arte mudéjar, Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispanico, Madrid 1949, pp. 191-193.

J. Leroy, Un Nouveau manuscrit arabe-chrétien illustré du roman de Barlaam et Joasaph, Syria, vol. 32, pp. 101-122, 1955.

LES ENLUMINURES DE CORANS

B. Moritz, Arabic Palaeography. A Collection of Arabic Texts from the First Century of the Hidjra till the Year 1000 (Publications of the Khedivial Library, Cairo, N° 16), Le Caire 1905.

D. S. RICE, The Unique Ibn al-Bawwāb Manuscript in the Chester Beatty Library, Dublin 1955.

R. H. PINDER-WILSON, The Illuminations in the Cairo Mosche-b.-Asher-Codex of the Prophets, Completed in Tiberias in 895 A.D., avec la collaboration de R. Ettinghausen, dans Paul Kahle, Der hebräische Bibeltext seit Franz Delitzsch (pp. 54-59, trad. allemande, pp. 95-98, texte anglais), Stuttgart 1961.

TRAVAUX D'ICONOGRAPHIE

Fritz SAXL, Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellungen im Orient und im Okzident, Der Islam, vol. 3, pp. 151-177, 1912.

Erwin Panofsky et Fritz Saxl, Classical Mythology in Mediaeval Art, Metropolitan Museum Studies, vol. 4, pp. 228-280, 1933.

Rudolf WITTKOWER, Marvels of the East, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, vol. 5, pp. 159-197, 1942.

H. P. L'ORANGE, Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World, Oslo 1953.



INDEX DES MANUSCRITS

Bologne, Bib	lioteca Universitaria:	ISTANBOUL, B	Sibliothèque de Sainte-Sophie:
Cod. ar. 2954	Dioscoride, <i>De Materia Medica</i> , version arabe (datée 1244) 66.	Nº 3703	Dioscoride, De Materia Medica, version arabe, Bagdad, 1224 88/90, 110, 159;
LE CAIRE, Bil	bliothèque nationale égyptienne: Livre de l'Art vétérinaire (Kitâb al-Baytara)	Nº 3704	Dioscoride, <i>De Materia Medica</i> , version arabe, XIII ^e siècle 66.
Aghâ	d'Ahmed ibn al-Hôsein ibn al-Ahnaf, Bagdad (1209) 97, 100;		ibliothèque de la Süleymaniye:
Adab 579	Livre des Chants (Kitáb al-Aghânî) de Abou'l Faraj al-Isfahânî, vol. II, IV et vol. XI (daté 1217) 61;	Esad Efendi 2916 Esad Efendi 3638	Maqâmât (Les Séances) d'al-Harîrî, Bagdad 1242-1258 105, 109, 123, 124; Les Epîtres des Purs Fidèles (Rasâ'il Ikhwân as-Safâ), Bagdad 1287 98/103,136;
Nº 61, Litt. pers.	Kalîla et Dimna, miniatures persanes (1343) 158;	Fatih 3422	Traité sur les Étoiles Fixes (Kitâb Souwar
	Coran d'Arghoûn Châh, vers 1368-1388, Egypte 174/176.		al-kawâkib ath-thâbita) d'as-Soûfî, 1135, Mârdîn (Turquie) 162;
LE CAIRE, CO	ngrégation Karaïte ('Abbasiye): Codex des Prophètes du Masorète Moshe ben Asher, en hébreu, Tibériade 895	Fatih 3609	Livre de l'Art vétérinaire (Kitâb-al-Baytara) d'Ahmed ibn al-Hôsein ibn al-Ahnaf, fin du XIIe ou début du XIIIe siècle, Bagdad 100;
	169, 170, 191.	Kala Ismail	Le Dévoilement des Secrets (Kashf al-asrâr)
Copenhague, Nº 168	Bibliothèque royale: Livre des Chants (Kitâb al-Aghânî), vol. xx (daté 1219) 61.	565	d'Ibn Ghânim al-Maqdisî, origine pro- bable, Syrie, milieu du xive siècle 156/160.
DUBLIN, Ches	ter Beatty Library:	Ahmet III,	libliothèque du Musée de Topkapi Sarayi: Livre de l'Art vétérinaire (Kitâb al-Baytara)
Ms. 1406	page de frontispice d'un <i>Coran</i> , écrit vers 900, origine probable, Syrie 167/169, 173,	2115	d'Ahmed ibn al-Hôsein ibn al-Ahnaf, Bagdad 1210 97, 100, 138;
Ms. 1431	175; Coran écrit en 391 de l'hégire (an 1000), signé par Ibn al-Bawwâb, calligraphe de	Ahmet III, 2127	Dioscoride, De Materia Medica, traduction arabe pour Chems ed-Dîn (1229) 67/74, 161, 162, 169;
P. 212	Bagdad 170, 171, 173; Les Merveilles de la Création ('Ajâ'ib al- makhloûqât) d'al-Qazwînî, Chiraz 1545 179.	Ahmet III, 3206	Les Meilleures Sentences et les plus Précieux Dictons (Moukhtâr al-hikam wa-mahâsin al-kalim) d'al-Moubashshir, origine pro-
Edimbourg, l	Bibliothèque de l'Université: Vestiges du Passé (al-Athâr al-bâqiya) d'al-Bîroûnî, Bagdad 1307 137.	Ahmet III,	bable, Syrie, première moitié du XIII ^e siècle 74/78, 80, 130, 162; Livre de la Connaissance des Procédés méca-
Escorial, Bil	bliothèque de:	3472	niques (Kitâb fî ma'rifat al-hiyal al-handa- siya) d'al-Djazarî (1254) 95;
Ar. 898	Livre sur l'Utilité des Animaux (Kitâb Manâfi' al-Hayawân) d'Ibn ad-Douray-him al-Mausilî, 1354, origine probable, Egypte 3, 141, 142, 156, 160.	Hazine 841	Varka va Goulchâh, miniatures persanes de l'époque seldjoucide, début du XIIIe siècle 92, 161;
FLORENCE, Bi Med. Pal. 387	ibliothèque Laurentienne: Evangile de l'Enfance de Jésus, daté 1299, Mârdîn (Turquie) 162.	Revan 1638	L'Ordre du Monde et ses Merveilles (Qanoûn ad-dounyâ wa-'ajâ'ibhâ) du cheik Ahmed Misrî, Syrie ou Egypte (1563) 180/182.
ISTANBOUL, B	ibliothèque du Musée archéologique: Kalîla et Dimna, XVIIIº siècle probablement 81;	Istanboul, B a. 6754	ibliothèque de l'Université: Coran enluminé, Valence 1182 172, 173, 175, 176.
Nº 1574	Mouzhaf as-Souwar (Livre des Images), texte arabe (avec dessins), traitant notam- ment des éléments chimiques (daté 1270) 60.	Leningrad, A s 23	académie des Sciences: <i>Maqâmât (Les Séances)</i> d'al-Harîrî, Bagdad, vers 1225-1235 104/113, 123, 125,
Fevzullah	lillet Kütüphanesi: Livre des Chants (Kitåb al-Aghânî), vol. xv11 5 et x1x (vers 1218-1219) 58, 61/65, 92, 103.		128, 130, 138, 143, 163; Les Merveilles de la Création ('Ajâ'ib al- makhloûqât) d'al-Qazwînî, après 1370 179.

LEYDE, Bibliothèque de l'Université: Arabe 3465 Kalîla et Dimna de Bidpai, origine probable, Syrie (1200-1220) 61/64, 80, 136, Or. 289, Warn. Dioscoride, De Materia Medica, version arabe (datée 1083) 87, 88. 156; Kalila et Dimna de Bidpai, origine pro-Arabe 3467 LONDRES, British Museum: bable, Syrie, deuxième quart du xive siècle Lectionnaire des Evangiles, écrit sous la Add. 7170 153/156; direction du Patriarche Jean et de Mafrien Magâmât (Les Séances) d'al-Harîrî, origine Arabe 3929 Ignace, 1216-1220, région de Mossoul 96; probable, nord de l'Irak, milieu du Khamseh de Khwajoû Kirmanî, Bagdad Add. 18 113 xIIIe siècle 82, 83, 162; 1396, peint par Djounayd 180; Harîrî Schefer: Magâmât (Les Séances) Arabe 5847 Magâmât (Les Séances) d'al-Harîrî, Add. 22 114 d'al-Harîrî, écrit et peint par al-Wâsitî, origine probable, Syrie (vers 1300) 145/147, Bagdad (1237) 104, 105, 109, 111, 114/125, 149, 156; 128, 136, 138, 140, 143, 145, 163; Description des Animaux (Na't al-haya-Or. 2784 Maqâmât (Les Séances) d'al-Harîrî, origine Arabe 6094 wân), traduction arabe d'un texte supposé probable, Nord de la Syrie (1222) 78, 79, d'Aristote, Bagdad (avant 1258) 136, 137; 83, 105, 130, 145; Maqâmât (Les Séances) d'al-Harîrî, origine Or. 9718 Evangile copte, Damiette, Delta du Nil Copte 13 probable, Syrie, vers 1300, peint par Ghâzî (1180) 59, 96; ibn 'Abd al-Rahmân de Damas 147; Les Merveilles de la Création ('Ajâ'ib al-Pers. 332 LONDRES, India Office Library: makhloûqât) d'at-Toûsî, Bagdad 1388, Ethé Nº 1284 Khamseh de Djamâlî, Bagdad 1465 181. pour Sultan Ahmed 180. MILAN, Biblioteca Ambrosiana: Le Banquet des Médecins (Da'wat al-atibbâ) PATNA (Inde), Khudabakhsh Library: A. 125 Inf. d'Ibn Boutlân, origine probable, Syrie Traité de médecine d'Aboulcasis (30e cha-Nº 2146 pitre d'at-Tasrîf liman 'ajiza 'ani't-ta'alîf), (1273) 143/145, 147; Livre des Animaux (Kitâb al-hayawân) AR.A.F.D. daté 1188 1138. 140 Inf. d'al-Djâhiz, origine probable, Syrie, milieu Vatican, Bibliothèque apostolique: du xive siècle 156, 157. Arab. 368 Histoire de Bayâd et Riyâd (Hâdith Bayâd Munich, Staatsbibliothek: u Riyâd), Maghreb (Espagne ou Maroc), Les Merveilles de la Création ('Ajâ'ib al-C. arab. 463 XIIIe siècle 125/131, 162; makhloûqât) d'al-Qazwînî, probablement Traité sur les Étoiles Fixes (Kitâb Souwar Ross. 1033 xvIIIe siècle 181, 183; al-kawâkib ath-thâbita) d'as-Soûfî, Ceuta Les Merveilles de la Création ('Ajâ'ib al-C. arab. 464 (Maroc) 1224 130, 131, 136; Lectionnaire des Evangiles, manuscrit makhloûqât) d'al-Qazwînî, Wâsit 1280, Siriaco 559 exemplaire original 138/140, 162, 179, 182; syriaque, monastère de Mar Mattaï, près Kalîla et Dimna de Bidpai, origine pro-C. arab. 616 de Mossoul (1220) 94, 96, 130, 145. bable, Syrie, deuxième quart du xive siècle 156. VENISE, Biblioteca Marciana: NEW YORK, Metropolitan Museum of Art: Traité de la Chasse aux chiens de Pseudo-Cod. gr. 479 Nº 57.51.21 La Pharmacie, page détachée du Diosco-Oppien, manuscrit byzantin du XIº siècle ride, De Materia Medica, version arabe, Bagdad 1224 (voir Istanboul, Sainte-Sophie, N° 3703) 87, 88, 92, 105, 120, 138, 159; L'Horloge à l'éléphant, page détachée d'un VIENNE, Nationalbibliothek: Magâmât (Les Séances) d'al-Harîrî, origine Nº 57.51.23 A.F. Q manuscrit d'al-Djazarî, Livre de la Connaisprobable, Egypte (1334) 147/153, 179; sance des Procédés mécaniques (Kitâb fî Livre des Antidotes (Kitâb ad-Diryâq) du A.F. 10 Pseudo-Galien ou Pseudo-Joannes Gramma'rifat al-hiyal al-handasiya), origine probable, Syrie (1315) 92, 93, 95, 153; maticos, origine probable, Mossoul, milieu du XIIIe siècle 91, 92, 96, 145; New York, Pierpont Morgan Library: Fragment d'une histoire d'amour, origine Livre sur l'Utilité des Animaux (Manâfi' Chart. M. 500 probable, Egypte, fin du 1xe ou début du al-hayavân) d'Ibn Bakhtishû', ouvrage ar. 25 612 rédigé en persan, Marâgha 1294-1299 xe siècle 125, 128; Fragment de manuscrit, Egypte, xe siècle Chart. 134/139, 158. ar. 25 751 NEW YORK, Public Library: Cod. med. Dioscoride, De Materia Medica, écrit pour Les Merveilles de la Création ('Ajâ'ib alla princesse Juliana Anicia, avant 512 graec. I makhloûgât) d'al-Qazwînî (après 1370) 179. 30, 67, 70, 168, 169; OXFORD, Bodleian Library: Les Merveilles de la Création ('Ajâ'ib Traité sur les Etoiles Fixes (Kitâb Souwar Marsh 144 al-makhloûqât) d'al-Qazwînî, après 1370 al-kawâkib ath-thâbita) d'as-Soûfî, écrit par son fils (1009) 51/53, 131, 183; Maqâmât (Les Séances) d'al-Harîrî, origine Marsh 458 Washington, Freer Gallery of Art: probable, Egypte (1337) 142, 151/153, 162; Nº 27.5 page d'un manuscrit dispersé d'Ibn Kalîla et Dimna, origine probable, Syrie Pococke 400 Bakhtishû', Livre sur l'Utilité des animaux (1354) 153/154, 156, 157. (Manâfi' al-hayawân), miniature persane du début du xIVe siècle 141; Paris, Bibliothèque Nationale: Dioscoride, De Materia Medica, version Arabe 2850 Nº 54.2 L'Ours et les Singes, feuille d'un Recueil de arabe, Espagne ou Afrique du Nord, Fables dispersé, deuxième quart du XIIIe siècle 131; xive siècle, royaume mameloûk d'Egypte Livre des Antidotes (Kitâb ad-Diryâq) du Arabe 2964 Pseudo-Galien, version arabe, origine pro-Les Merveilles de la Création ('Ajâ'ib al-Nº 54.33-114 bable, Nord de l'Irak (1199) 83/85, 90, makhloûqât) d'al-Qazwînî, origine probable, 92, 110, 162; Irak, 1370-1380 178, 179.

INDEX DES NOMS CITÉS

'Abbâs, un des oncles du Prophète, vainqueur du calife omayyade (750)

Abbasside, période (750-1258) 41, 42, 67, 81, 97, 145, 147, 163, 184/186; chute du califat abbasside (1258)

12, 100, 105, 135, 147. 'Abd Allâh ibn al-Fadl, calligraphe, probablement originaire de Bagdad: Dioscoride, De Materia Medica, signé par lui, 1224 (Istanboul, Sainte-Sophie) 90.
'Abd al-Djabbâr ibn 'Alî as-S...,

peintre:

Dioscoride, *De Materia Medica*, 1229 (Istanboul, Topkapi Sarayi) 73.

'Abd al-Malik, calife (Damas, 685-705) 20, 22.

Aboû Ahmed an-Nahradjoûrî 100. Aboû Bakr, premier calife omayyade (mort en 634) 54.

Aboulcasis (ou az-Zahrawî), médecin espagnol:

Traité médical, daté 1188 (Patna, Khudabakhsh Library, Nº 2146)

Abou'l Faraj al-Isfahânî, Kitâb al-Aghânî (Livre des Chants), xe siècle

58, 61/65, 92, 103. Abou'l-Hasan 'Alî ibn Zahrân az-Zindjânî 100.

Aboû Sulayman Mohammed ibn Mis'ar al-Boûstî, dit al-Maqdisî 100.

Aboû Tamîm Haydara, dessin signé (Egypte, xe siècle) 55.

Aboû Zayd, héros des Magâmât d'al-Harîrî 79, 80, 82, 83, 104/109, 114, 115, 120, 123, 125, 142, 145, 146,

149/153. Abyssinie, négus d' 30. Academia Leonardi Vinci 175.

Adoud ad-Daula, sultan bouyide (978-983) 52.

Afrique du Nord 11, 19, 128. Ahmed, sultan djalaïride (Bagdad 1382-1410) 180.

Ahmed ibn al-Hôsein ibn al-Ahnaf, Kitâb al-Baytara (Livre de l'Art vétérinaire) 97, 100, 138.

Ahmed Misrî, cheik, Qanoûn ad-Dounyâ wa-'Ajâ'ibhâ (L'Ordre du Monde et ses Merveilles), Syrie ou Egypte, 1563 (Istanboul, Topkapi Sarayi, Revan 1638) 180/182.

'Ajâ'ib al-makhloûqât (Les Merveilles de la Création) d'al-Qazwînî (1203-1283) 138/140, 162, 178, 179, 181/ 183;

- d'at-Toûsî 180.

Alep (Syrie du Nord) 162;

- décorations murales d'une salle de réception, 1603 (auj. Berlin, Staatl. Museen) 182.

Alexandre, Légende d' 50, 182. Alî ibn Hilâl, voir Ibn al-Bawwâb. Âmid, sur le Tigre (nord de la Mésopotamie, auj. Diyârbakır, Turquie) 92, 162,

amour, thème de la littérature arabe

manuscrit incomplet, fin du 1xe siècle ou début du xe siècle, origine probable, Egypte (Vienne, Nationalbibliothek, Chart. ar. 25 612) 125,

- Histoire de Bayâd et Riyâd, Maghreb (Espagne ou Maroc), XIIIe siècle (Bibl. Vaticane, Ar. 368) 125/131, 162.

Anatolie 67.

Andromachos, médecin grec 83, 84. Andromède 53.

ansa (tabula ansata) 169.

Antioche, mosaïques du ve siècle avec vues d'architectures 26, 38, 160.

Arabes, conquêtes des (633-647) 19; langue arabe 11, 12, 19, 44, 115, 170, 183, 185;

poésie et littérature arabes 32, 74, 78, 81, 82, 125, 140, 143.

Aratus (v. 315-245 av. J.c.), poète grec 52.

Archimède 95.

Arghoûn Châh (1368-1388) 174/175. Aristote (384-322 av. J.C.) 74, 136; Description des Animaux (Na't alhayawân), texte supposé de lui 136, 137.

Asie Centrale, influence de l'art d' 29, 32, 36.

Assournasirpal, roi assyrien, tunique brodée de 38.

assyrien, art 86, 110.

Ates, Ahmed 16.

al-Athâr al-bagiyâ 'ani'l-qoûroûn alkhâliya (Vestiges du Passé) d'al-Bîroûnî (973-1048) 137.

Atlas Farnèse 52.

al-'Awfî 100.

'Ayn Djâloût, près de Nazareth, victoire sur les Mongols (1260) 135. 'ayyâroûn, voleurs 82.

Ayyoubide, dynastie kurde d'Egypte et de Syrie 163.

Babylone 170.

Badr ad-Dîn ibn 'Abd Allâh, peintre: miniature signée du Kitâb al-Aghânî, vol. xvII, 1218-1219 (Istanboul, Millet Kütüphanesi, Feyzullah 1566) 64.

Badr ad-Dîn Lou'lou', roi de Mossoul (1218-1259) 64, 81, 163.

Bagdad, capitale abbasside (fondée en 762 sous le nom de Médinat as-. Salam) 41, 42, 82, 97, 100, 143, 147, 163, 170;

conquête mongole (1258) 135, 147; école de peinture 87, 89, 90, 97/101, 104, 106/108, 110/114, 116/119, 121, 122, 131, 136, 137, 145, 149, 161, 163, 170, 171, 180, 181.

Bahrî, première dynastie mameloûk d'Egypte (1250-1390) 143. Baïbars, sultan (1260-1277) 147.

Banquet des Médecins, Le (Da'wat alatibbâ) d'Ibn Boutlân 143/145, 147. bara'a, créer 13.

al-bâri', le Créateur 13.

Barada, rivière qui traverse Damas 28. Baramki, D.C. 36.

Bashshâr ibn Bourd (vers 714-784), poète aveugle 54.

Bassorah (Irak) 54. Bayâd, héros de l'Histoire de Bayâd et Riyâd 125/130.

Bayâd et Riyâd, Histoire de (Hadîth Bayâd u Riyâd), Maghreb (Espagne ou Maroc), XIIIe siècle (Bibl. Vati-

cane, Ar. 368) 125/131, 162. Bédouins 11, 29, 109, 142;

– poètes 32. Berbères 11.

Berchem, Marguerite van 26; – Max 30.

Berlin, Staatliche Museen 182.

Bidpai, brahmane, auteur du Kalîla et Dimna 61/64, 80, 81, 136, 140, 153/158, 185.

al-Bîroûnî (973-1048), historien et homme de sciences II. 12: Vestiges du passé (al-Athâr al-baqiyâ 'ani'l-qoûroûn al-khâliya), copie, Bagdad 1307 (Edimbourg, University Library, Nº 161) 137.

Boemound (†1111), fils de Robert Guiscard, chapelle funéraire attenante à la cathédrale de Canosa di Puglia, début du XIIe siècle 176.

Bologne, Bibliothèque universitaire

Bosch, Hieronymus (vers 1450-1516) 124.

Bouddhisme 13.

Bourjî, seconde dynastie mameloûk 147, 179, 181.

Buchthal, Hugo 79, 80, 90, 96, 145,

Byzance 21, 26, 30, 36, 66; empire byzantin 19, 20, 22, 35, 187; art byzantin et son influence 29, 30, 34, 36, 38, 44, 66, 67, 70, 73, 77/79, 81, 83, 87, 88, 95, 96, 100, 124, 149, 161, 169, 185.

Caire, Le 124, 143, 145, 147, 153, 160, 183;

Musée d'Art islamique:

Nº 9689, fragment d'une coupe, XIe ou XIIe siècle 55, 56; Bibliothèque nationale égyptienne 61, 97, 100, 158, 174/176;

Congrégation karaïte 169, 170, 191.

Canosa di Puglia, cathédrale: porte en bronze de la chapelle de Boemound, début du XIIe siècle 176. Cap de Bonne Espérance 184.

Ceuta (Maroc) 130, 131, 136. Châh-Nâmeh, miniatures de style persan timouride (avant 1337) 142.

Chamoûl, figure du roman de Bayâd et Riyâd 126, 128.

chams, le soleil 175;

chamsa, motifs décoratifs des enluminures de Coran 175.

Chandra, Dr Moti 124.

Chasse aux chiens, traité de la, du Pseudo-Oppien 90.

Chems ed-Dîn Abou'l Fadâ'il Mohammed, gouverneur de Mésopotamie et du Nord de la Syrie, vers 1229: Dioscoride, De Materia Medica, copié pour lui (Istanboul, Topkapi Sarayi, Ahmet III, 2127) 67, 162. chi'ite, secte de l'Islam 81, 86, 100.

Chine 30; commerce avec la 54, 184; éléments chinois dans la miniature arabe 124, 135/137, 139/142, 151, 163, 175.

christianisme 13, 22;

art chrétien primitif et son influence 26, 28, 32, 44, 183, 185.

Cité de Dieu, représentations de la 28. classique, influence de l'époque 20, 26, 28, 29, 32/34, 42, 43, 52, 53, 67, 70, 74, 78, 90, 95, 100, 110, 123, 124, 136, 137, 159/161, 169, 185. clavus, ornements de vêtements à l'époque classique 169.

Codex des Prophètes du Masorète Moshe ben Asher, en hébreu, Tibériade 895 (Le Caire, Congrégation Karaïte) 169, 170, 191.

Codex purpureus rossanensis, vie siècle (Rossano, Trésor de la Cathédrale)

32.

Constantinople 19, 30, 35, 184; Grand Palais, mosaïque de pavement, troisième quart du vie siècle 38, 43.

Copenhague, Bibliothèque royale 61. Copte, art 32, 169;

ouvrages coptes traduits en arabe

Coran 12, 13, 19, 163, 168, 182; enluminures des Corans 143, 167/ 176, 179;

- Le Caire, Bibl. Nationale, Coran d'Arghoûn Châh, vers 1368-1388,

Egypte 174/176;

- Dublin, Chester Beatty Library, MS. 1406, vers 900, origine probablement syrienne 167/169, 173, 175;

- id., Ms. 1431, Bagdad, 391 de l'hégire (an 1000) avec la signature d'Ibn al-Bawwâb 170, 171, 173;

Istanbul, Bibl. de l'Université. A. 6754, daté 1182, Valence 172, 173, 175, 176.

coufique, écriture 86, 175, 176. Cordoue, émirat fondé par des membres de la famille omayyade (755)

173. Ctésias de Cnide (début du IVe siècle

av. J.c.), historien grec 182. Ctésiphon, capitale de l'empire sassanide 36;

palais des rois sassanides, panneaux décorés de stucs 170.

Cyrénaïque 19.

Damas (Syrie) 28, 59, 125, 143, 145, 147, 153, 162; résidence des califes omayyades (à partir de 661) 19, 20, 22, 33;

Grande Mosquée, érigée par al-Walid, mosaïques murales (vers 715) 22, 24/28, 38, 59, 160;

Médressé Zâhiriya, frise de mosaïque de verre (1277) 59, 160;

Musée national: fresques détachées du palais de Qasr al-Hayr al-Gharbî (vers 730)

Damiette (Delta du Nil) 59. Da'wat al-atibbâ (Banquet des Méde-

cins) d'Ibn Boutlân 143/145, 147. Description des Animaux (Na't alhayawân), texte supposé d'Aristote, Bagdad, avant 1258 (British Mu-

seum, Or. 2784) 136, 137. Dévoilement des Secrets (Kasht alasrâr) d'Ibn Ghânim al-Maqdisî 156/160.

Dioscoride (1er siècle de notre ère) 67, 69/71, 135;

De Materia Medica, versions grecques 66, 67, 73, 87, 88, 124;

- Vienne, Nationalbibliothek (Cod. med. graec. 1), commandé par Juliana Anicia (avant 512) 30, 67, 70, 168, 169;

traductions arabes:

- version arabe de 990, perdue 87; - Bologne, Bibl. Universitaria, Cod.

ar. 2954 (daté 1244) 66; - Istanboul, Sainte-Sophie, Nº 3703

(Bagdad, 1224) 88/90, 110, 159; - idem, Nº 3704 (XIIIe siècle) 66;

- Istanboul, Topkapi Sarayi, Ahmet III, 2127, pour Chems ed-Dîn (1229) 67/74, 161, 162, 169; Leyde, Bibl. de l'Université, Or.

289, Warn. (copié en 1083) 87, 88;

- New York, Metropolitan Museum, Nº 57. 51. 21, page de la Pharmacie, détachée du manuscrit de 1224 (Istanboul, Sainte-Sophie, Nº 3703) 87, 88, 92, 105, 120, 138, 159;

Paris, Bibl. Nationale, Arabe 2850 (XIIIe siècle), Espagne ou Afrique du

Nord 131.

al-Djâhiz, Livre des Animaux (Kitâb al-hayawân), milieu du xIVe siècle (Milan, Bibl. Ambrosiana, AR.A.F.D. 140 Inf.), origine probable, Syrie 156, 157.

Djalaïrides, sultans d'Irak et d'Iran

occidental 179, 180.

Djamâlî, Khamseh, peint à Bagdad, 1465 (Londres, India Office Library,

Ethé, Nº 1284) 181.

al-Djazarî, Kitâb fî ma'rifat al-hiyal al-handasiya (Livre de la Connaissance des Procédés mécaniques), écrit à Âmid, Turquie (1206) 92, 93, 95, 153, 162.

Djounayd, peintre de Bagdad (fin du xıve siècle) 180.

Dublin, Chester Beatty Library 167/ 171, 173, 175, 179.

Dürer Albert (1471-1528) 176.

Edimbourg, Bibliothèque de l'Université 137.

Egypte 12, 19, 44, 54/56, 60, 63, 81, 96, 125, 135, 141, 147, 149/152, 161/163, 174, 180, 181, 183, 184; - pharaonique 56;

- à l'époque hellénistique 56;

- sous les Fatimides 41, 42, 50, 147, 163;

sous les Mameloûks 135, 141/143, 145, 147, 153, 162, 163, 175, 179, 183, 184;

- conquête par les Turcs (1517) 179. Egyptiens, les 11.

Epîtres des Purs Fidèles (Rasâ'il

Ikhwân as-Safâ), texte encyclopédique à tendance chi'ite (xe siècle), copie:

- Bagdad 1287, Istanboul, Süleymaniye (Esad Efendi 3638) 98/103, 136. Escorial, Bibliothèque de l' 3, 141, 142, 156, 160.

Espagne 12, 20, 41, 126/129, 131, 161, 173;

manuscrits chrétiens 131;

art hispano-mauresque 161, 173. Europe, commerce avec l' 54;

traits européens dans la peinture arabe 182.

Evangile de l'Enfance de Jésus, Mârdîn (sud-est de la Turquie), 1299 (Florence, Bibl. Laurentienne) 162.

Evangiles coptes, Damiette (Delta du Nil), 1180 (Paris, Bibl. Nationale, Ms. copte 13) 59, 96.

Farès, Bishr 59, 86, 102. Fatimide, dynastie d'Egypte 41, 42, 50, 147, 163. Florence, Bibliothèque Laurentienne

162.

fond d'or dans les miniatures arabes 67, 142, 147, 148, 151/153, 159, 162. Foustât, près du Caire, ruines de 124. France, armées arabes en (vers 730)

Galien, médecin grec (131-vers 201) 74. Géa, déesse de la Terre 35, 36. Geniza 42, 124.

Gerasa (Transjordanie), mosaïque avec vue de ville (second quart du vie siècle) 26.

Ghazâlî (mort en 1111), philosophe et théologien arabe 184.

ghazel, poème 149.

Ghâzî ibn 'Abd al-Rahmân, peintre originaire de Damas:

Maqâmât, vers 1300 (British Museum, Or. 9718) 147.

Gibb, H. A. R. 35.

Gindibu l'Aribi (853 avant J.c.) 11. Glidden, Harold 16.

Goitein, S. D. 124.

Goudjerat, coton imprimé importé de 124.

Grabar André 16, 50;

- Oleg 16, 20, 30.

Gray Basil, Peinture Persane (Genève 1961) 136, 137, 181.

grecs (traduits en arabe), ouvrages 15, 67, 74, 95;

mythologie grecque 29, 52, 53, 67. Grenade, palais de l'Alhambra:

décorations de la Torre de las Damas, première moitié du xive siècle

Grisante, prêtre à la cour de Roger Ier: tombeau de sa mère à Palerme

(1149) 44. Grunebaum, Gustave E. von 124. Guillaume II, roi normand de Sicile (1154-1189) 44, 52.

Hadîths, les (recueils des dits, faits et gestes du Prophète) 12, 13.

Hadîth Bayâd u Riyâd (Histoire de Bayad et Riyad), Maghreb (Espagne ou Maroc), xiiie siècle (Bibl. Vaticane, Ar. 368) 125/131, 162.

Hâfiz (mort en 1389), poète persan

Hama sur l'Oronte (Mésopotamie) 128. hamdânide, dynastie 41.

Hamilton, R. W. 36, 38. al-Harîrî (1054-1122), auteur des Magâmât (Les Séances) 78, 79, 81/ 83, 88, 104/125, 128, 130, 136/138,

140, 142, 143/153, 156, 162, 163, 179, 185. al-Hârith, narrateur des Maqâmât 105, 115, 123, 142, 145, 149, 151/153. Hâroûn ar-Rashîd, calife abbasside

(766-809) 42.

hellénistique, influence 42, 78, 185.

Hercule, représentations d' 53, 130, 131, 136.

Héron d'Alexandrie (11º siècle av. J.c.)

Herzfeld, Ernst 30, 42, 191.

Hippocrate (460-vers 377 av. J.c.) 74. Hishâm, calife omayyade (724-743) 33, 36.

Hogarth, William 115. Holter, Kurt 144. Homère 74.

Ibn 'Azîz, peintre irakien (xre siècle)

55. Ibn Bakhtishû', Aboû Sa'îd 'Oubayd Allâh, Livre sur l'Utilité des Animaux (Manâfi' al-hayavân), ouvrage rédigé en persan, Marâgha, 1294-1299 (New York, Morgan Library,

M. 500) 134/139, 158; Washington, Freer Gallery, Nº 27.5, feuille d'un manuscrit dispersé, début du xive siècle (école persane) 141.

Ibn al-Bawwâb (ou 'Alî ibn Hilâl), peintre décorateur, miniaturiste, relieur et calligraphe, actif à Bagdad (début du xie siècle): Coran, signé par lui, daté 391 de

l'hégire (Dublin, Chester Beatty Library, MS. 1431) 170, 171, 173.

Ibn Boutlân, al-Moukhtâr ibn al-Hasan, médecin (Bagdad, XIe siècle): Le Banquet des Médecins (Da'wat al-atibba), Milan, Bibl. Ambrosiana, A. 125 Inf., origine probable, Syrie (daté 1273) 143/145, 147.

Ibn Djoubayr, voyageur musulman à la cour de Guillaume II de Sicile

44, 52.

Ibn ad-Dourayhim al-Mausilî, 'Alî ibn Mohammed ibn 'Abd al-'Azîz: Livre sur l'Utilité des Animaux (Kitâb Manâfi' al-Hayawân), composé et écrit en 1354, origine probable, Egypte (Le Caire), Bibl. de l'Escorial (Ar. 898) 3, 141, 142, 156,

Ibn Ghânim al-Magdisî, Le Dévoilement des Secrets (Kashf al-asrâr),

xIIIe siècle, copie: - Istanboul, Süleymaniye (Kala Ismail 565), origine probable, Syrie, milieu du xIVe siècle 156/160.

Ibn Khaldoûn, historien arabe, auteur du Mouqaddima (achevé en 1377)

Ibn al-Mouqaffa' (mort en 759), auteur d'une traduction arabe des fables du Kalîla et Dimna, à partir de la version persane du vie siècle 61.

Ibn Shâkir, auteur arabe du xıve siècle 28.

Ilmay, atabeg de Syrie, XIIIe siècle 74. imam, titre religieux 86.

Inde, commerce avec l' 54, 124, 184; influence de l'art indien 32, 95, 123, 124, 182.

Irak 12, 19, 35, 41, 44, 54, 104, 124, 135/138, 142, 145, 161, 170, 178, 179, 181, 183, 184; Irak septentrional 68, 69, 71/73, 84/86, 162;

Irak central et méridional 161/163.

Iran 12, 19/21, 30, 36, 42, 64; - sous les Sassanides 41, 136, 137, 142, 149, 158, 179, 183; influence de l'art iranien 22, 67, 81, 90, 92, 96, 131; poterie lustrée (XIIIe siècle) 32; style irano-irakien 47, 52, 66, 169, 170; style irano-turc 142. Islam, Maison de 12, 28, 186.

Istanboul, Bibliothèque du Musée archéologique 60, 81; Millet Kütüphanesi 58, 61/65, 92, 103:

- Bibliothèque de la Süleymaniye 98/103, 105, 109, 123, 124, 136, 156/160, 162:

Bibliothèque de Sainte-Sophie 66,

88/90, 110, 159;

Bibliothèque du Musée de Topkapi Sarayi 67/78, 80, 92, 95, 97, 100, 130, 138, 161, 162, 169, 180, 181, 182;

- Bibliothèque de l'Université 172, 173, 175, 176.

iwan, élément de l'architecture iranienne 158.

jacobite syrienne, église 96. Japon, peinture du xvIIe siècle 120. Jérusalem 20, 28; Dôme du Rocher (construit en 691) 18, 20/23, 26, 38; mosquée construite par al-Walîd (709-715) 22.

Iuliana Anicia, princesse: Dioscoride, De Materia Medica, copié pour elle, avant 512 (Vienne, Nationalbibliothek, Cod. med. graec. 1) 30, 67, 70, 168, 169.

Kalîla et Dimna, livre de fables de Bidpai 61, 140, 153/156, 185;

- Le Caire, Bibl. nationale (Nº 61, Litt. pers.), avec miniatures persanes (daté 1343) 158; Istanboul, Bibl. du Musée archéo-

logique (Nº 344), probablement xvIIIe siècle 81;

- Munich, Staatsbibliothek (C. arab. 616), origine probable, Syrie, deuxième quart du xive siècle 156;

- Oxford, Bodleian Library (Pococke 400), 1354, origine probable, Syrie 153, 154, 156, 157;

Paris, Bibl. Nationale (Arabe 3465), 1200-1220, origine probable, Syrie 61/64, 80, 136, 156;

- id. (Arabe 3467), second quart du xive siècle, origine probable, Syrie 153/156.

Karagöz, héros du théâtre turc de marionnettes 81.

Karaïte, communauté 170.

Kasht al-asrâr (Le Dévoilement des Secrets) d'Ibn Ghânim al-Maqdist 156/160.

Khirbat al-Mafjar, près de Jéricho, palais construit par le calife Hishâm (724-743), décoré de fresques et mosaïques 33, 36, 38, 39. Khwâjoû Kirmânî, Khamseh, peint

par Djounayd, Bagdad 1396 (British Museum, Add. 18 113) 180.

Khwarezm (région située dans l'actuelle République autonome du Karakalpakistan, Union Soviétique) 11.

Kitâb al-Aghânî (Livre des Chants) d'Abou'l Faraj al-Isfahânî 61/65, 92, 103.

Kitâb al-Baytara (Livre de l'Art vétérinaire) d'Ahmed ibn al-Hôsein ibn al-Ahnaf 97, 100, 138.

Kitâb ad-Diryâg (Livre des Antidotes) de Pseudo-Galien, versions arabes 83/85, 90/92, 96, 110, 145, 162.

Kitâb al-Hayawân (Livre des Animaux) d'al-Djâhiz 156, 157.

Kitâb Manâfi' al-Hayawân (Livre sur l'Utilité des Animaux) d'Ibn ad-Dourayhim al-Mausilî 3, 141, 142, 156, 160.

Kitâb fî ma'rifat al-hiyal al-handasiya (Livre de la Connaissance des Procédés mécaniques) d'al-Djazarî 92, 93, 95, 153, 162.

Kitâb Souwar al-kawâkib ath-thâbita (Traité sur les Etoiles Fixes) d'as-Soûfî 51/53, 130/131, 136, 162, 183, 185.

Kitzinger, Ernst 16, 28, 47.

Kôrin, Ogata, peintre japonais, auteur du paravent aux grues (xvIIe siècle)

Lectionnaire des Evangiles, daté 1220, monastère de Mar Mattaï, près de Mossoul, manuscrit syriaque (Bibl. Vaticane, Siriaco 559) 94, 96, 130, 145;

- écrit sous la direction du Patriarche Jean et de Mafrien Ignace, 1216-20, région de Mossoul (British Museum, Add. 7170) 96.

Leningrad, Académie des Sciences 104/113, 123, 125, 128, 130, 138, 143, 163, 179.

Levi Della Vida, Giorgio 16, 125. Lewis, Bernard 183.

Leyde, Bibliothèque de l'Université

87, 88. Livre des Animaux (Kitâb al-hayawân) d'al-Djâhiz, milieu du XIVe

siècle 156, 157. Livre des Antidotes (Kitâb ad-Diryâg)

de Pseudo-Galien (ou Pseudo-Joannes Grammatikos), copies arabes:

- Paris, Bibliothèque Nationale (Arabe 2964), daté 1199, origine probable, nord de l'Irak 83/85, 90, 92, 110, 162;

- Vienne, Nationalbibliothek (A.F. 10), milieu du xiiie siècle, origine probable, Mossoul 91, 92, 96, 145.

Livre de l'Art vétérinaire (Kitâb al-Baytara), d'Ahmed ibn al-Hôsein ibn al-Ahnaf, copies:

 Le Caire, Bibl. nationale (Nº 8f, Khalîl Aghâ), daté 1209, Bagdad 97, 100;

- Istanboul, Topkapi Sarayi (Ahmet III, 2115), daté 1210, Bagdad 97, 100, 138;

- Istanboul, Süleymaniye (Fatih 3609), fin du XIIe siècle ou début du XIIIe siècle, Bagdad 100.

Livre des Chants (Kitâb al-Aghânî), d'Abou'l Faraj al-Isfahânî, copie en 20 volumes (1215-1219) 61/64, 92;

- Le Caire, Bibl. nationale (Adab 579), vols. II, IV et vol. XI (daté 1217) 61;

- Istanboul, Millet Kütüphanesi (Feyzullah 1565/66), vols. xvII et XIX (vers 1218-1219) 58, 61/65, 92,

- Copenhague, Bibl. royale (Nº 168), vol. xx (daté 1219) 61.

Livre de la Connaissance des Procédés mécaniques (Kitâb fî ma'rifat alhiyal al-handasiya) d'al-Djazarî, écrit à Âmid (1206) 92, 93, 95, 153, 162:

copies: Istanboul, Topkapi Saravi (Ahmet III, 3472), version datée 1254 95;

- New York, Metropolitan Museum (Nº 57.51.23), L'Horloge à l'éléphant, feuillet d'un manuscrit dispersé, origine probable, Syrie (1315) 92, 93, 95, 153.

Livre des Fables, manuscrit dispersé: - Washington, Freer Gallery (Nº 54.2), L'ours et les singes, période mameloûk, probablement Egypte, deuxième quart du xIVe siècle 140, 141.

Livre des Monastères d'ash-Shaboushtî, xe siècle 59.

Livre sur l'Utilité des Animaux (Manâfi' al-hayavân) d'Ibn Bakhtishû', rédigé en persan 134/ 139, 141, 158;

- idem (Kitâb Manâfi' al-Hayawân) d'Ibn ad-Dourayhim al-Mausilî 3, 141, 142, 156, 160.

Londres, British Museum 96, 136, 137, 145/147, 149, 156, 180;
- India Office Library 181.

Ma'arra 150.

Macédonienne, renaissance (xe-xie siècle) 70.

Mâdabâ (Transjordanie), mosaïque du VIe siècle 26.

Maghreb 126, 127, 129, 161. Mahomet (mort en 632) 12/15, 19, 20, 41, 54, 137.

Mâ'in (Transjordanie), mosaïque du vie siècle 26.

Maître du Missel Berthold, abbaye de Weingarten, début du xiiie siècle

Mameloûk, royaume d'Egypte et de Syrie 135, 141/143, 145, 147, 153, 162, 163, 175, 179, 183, 184; manuscrits de la période mameloûk 141/145, 147, 149, 156, 157, 159, 160, 180, 185.

Manâfi' al-hayavân (Livre sur l'Utilité des Animaux) d'Ibn Bakhtishû' 134/139, 141, 158.

Manichéisme 13.

Maqâmât (Les Séances) d'al-Harîrî 78, 81/83, 88, 104, 105, 125, 128, 137, 144, 150, 185; copies:

- Istanboul, Süleymaniye (Esad Efendi 2916), Bagdad (1242-1258) 105, 109, 123, 124;

- Leningrad, Académie des Sciences (\$ 23), vers 1225-1235, Bagdad 104/ 113, 123, 125, 128, 130, 138, 143, 163;

- Londres, British Museum (Or. 9718), origine probable, Syrie, peint par Ghâzî ibn 'Abd al-Rahmân de Damas (vers 1300) 147;

- idem (Add. 22 114), origine probable, Syrie (vers 1300) 145/147,

149, 156;

- Oxford, Bodleian Library (Marsh 458), origine probable, Egypte (1337) 142, 151/153, 162;

- Paris, Bibl. Nationale (Arabe 6094), origine probable, nord de la Syrie (1222) 78, 79, 83, 105, 130, 145;

- idem (Arabe 3929), origine probable, nord de l'Irak, milieu du XIIIe siècle 82, 83, 162;

- idem (Arabe 5847, Harîrî Schefer), Bagdad 1237, peint et calligraphié par al-Wâsitî 104, 105, 109, 111, 114/125, 128, 136, 138, 140, 143, 145, 163;

- Vienne, Nationalbibliothek (A.F. 9), origine probable, Egypte (1334)

147/153, 179.

al-Maqdisî, Chems ed-Dîn Aboû 'Abd Allâh Mohammed, géographe, né à Jérusalem (xe siècle) 28;

- Ibn Ghânim, Le Dévoilement des Secrets (Kashf al-Asrâr), XIIIe siècle 156/160;

- Aboû Sulaymân Mohammed ibn Mis'ar al-Boustî, co-auteur des Epîtres des Purs Fidèles (Rasâ'il Ikhwân as-Safâ), xe siècle 100.

Marâgha (ville du nord-ouest de la Perse) 134, 136.

Mârdîn (ville du sud-ouest de la Turquie) 162.

Mar Mattaï, monastère près de Mossoul 94. 96.

Maroc 12, 41, 126/129, 131, 161. Mas'oûdî, historien arabe (xe siècle)

Materia Medica, De, de Dioscoride 30, 66, 67/74, 87/90, 92, 105, 110, 120, 124, 131, 135, 138, 159, 161, 162, 168, 169.

Mecque, La 19, 20, 124; mosquée érigée par al-Walîd (705-715) décorée de mosaïques 22; la Ka'ba 21, 28.

Médinat as-Salam, la Ville de la Paix, voir Bagdad.

Médine (Arabie), capitale jusqu'en 661 19; mosquée construite par al-Walîd (706-710) 22.

Méditerranée orientale 125, 128, 130, 161, 181.

Mégasthène, historien grec (vers 300 avant J.c.) 182.

Meilleures Sentences et les Plus Précieux Dictons, Les (Moukhtâr alhikam wa-mahâsin al-kalim) d'al-Moubashshir 74/78, 80, 130, 162.

Mer Morte 29. Merv 105, 106.

Merveilles de la Création, Les ('Ajâ'ib al-makhloûqât) d'al-Qazwînî 138/ 140, 162, 178, 179, 181/183;

- d'at-Toûsî 180.

Mésopotamie 50, 64, 67, 92, 96, 125, 128, 131, 143, 161. Milan, Biblioteca Ambrosiana 143/ 145, 147, 156, 157.

militaire, ouvrages sur l'art 143. Mille et Une Nuits, récits des 42, 124,

125, 140; - fragments dans un manuscrit (Munich, Staatsbibl., C. arab. 464)

mongoles, invasions 60, 92, 100, 135/ 137, 142, 145, 147, 175, 179, 183;

- traits mongols dans la peinture

arabe 137, 139, 142, 149. Monneret de Villard, Ugo 50. Mossoul 67, 81, 145, 147, 163; peintures du XIIIe siècle 50; bronzes incrustés du XIIIe siècle 64; manuscrits chrétiens trouvés dans la région 64, 94, 96, 161; école de peinture 58, 64, 65, 83,

90/92, 137, 145, 149, 150, 162. al-Moubashshir, Moukhtâr al-hikam wa-mahâsin al-kalim (Les Meilleures Sentences et les Plus Précieux Dictons), ouvrage du XIe siècle;

copie:

- Istanboul, Topkapi Sarayi (Ahmet III, 3206), origine probable, Syrie, première moitié du XIIIe siècle 74/ 78, 80, 130, 162.

Moukhtar al-hikam wa-mahasin alkalim (Les Meilleures Sentences et les Plus Précieux Dictons) d'al-Moubashshir, x1e siècle, 74/78, 80, 130, 162.

mousawwir, mot arabe signifiant le peintre et le créateur 13.

al-Mousta'sim billâh (1242-1258), dernier calife abbasside de Bagdad 105, 135.

Moutanabbî, poète arabe du xe siècle 4I.

Mouzhaf as-souwar (Livre des Images), texte arabe traitant notamment des éléments chimiques, daté 1270 (Istanboul, Bibl. du Musée archéologique, Nº 1574) 60.

Mukalla (port d'Arabie méridionale) 104.

Munich, Staatsbibliothek 138/140, 156, 162, 179, 181/183. Musil A. 29, 30. mudéjare, art (Espagne) 176.

Najrân 79. an-Nâsir (1180-1225), calife abbasside

81. Nâsir ad-Dîn Mahmoûd, sultan ortokide (1200-1222) d'Âmid (Mésopotamie) 92.

Na't al-hayawan (Description des Animaux) 136, 137.

nâ'oûra, grande roue à eau 128. New York, Metropolitan Museum 87, 88, 92, 93, 95, 105, 120, 138, 153, 159:

- Pierpont Morgan Library 134/139, 158;

- Public Library 179.

Nichapour (ville de l'est de l'Iran), fragments de peintures 44; niches en stuc 47.

Nicopoli, église byzantine 22. Nikè, déesse de la Victoire 53. Nil, vallée du 44. normands (en Sicile), rois 44, 50.

Oman 109. Omayyades, les (première dynastie de l'Islam, 691-750) 15, 19, 20, 22, 28/30, 32, 33, 35, 36, 39/43, 67, 163, 173, 183/186.

Ordre du Monde et ses Merveilles (Qanoûn ad-dounyâ wa-'ajâ'ibhâ), du cheik Ahmed Misrî 180/182.

Oronte, fleuve 128. ortokide, dynastie 92.

'Othmân, troisième calife omayyade

(644-656) 54. Ottomans, Turcs 15, 183.

'oûd, instrument de musique, sorte de luth 128/130.

'Oudhra, tribu bédouine de l'Arabie du Sud 125;

amour 'oudhrite 125.

Oxford, Bodleian Library 51/53, 131, 142, 151/154, 156, 157, 162, 183.

Palerme 38, 44; Chapelle palatine, construite en 1140, décorée de mosaïques et, au plafond, de peintures arabes 44/49, 52, 53, 56, 59, 64, 66; palais de la Zisa 50. Palestine 19, 160.

Palmyre 33.

Paris, Cabinet des Médailles: sceau sassanide avec scène de chasse

- Bibliothèque Nationale 59, 61/64, 78/80, 82/85, 90, 92, 96, 104, 105, 109/111, 114/125, 128, 130, 131, 136, 138, 140, 143, 145, 153/156, 162, 163, 180.

Patna (Inde), Khudabakhsh Library 138.

Perse (voir aussi Iran) 170; les Perses II, 41; textiles 36, 137; poterie lustrée 32; littérature 14; art de la Perse et son influence sur la peinture arabe 29, 30, 34, 35, 53, 66, 87, 90, 92, 123, 124, 136, 137, 140, 142, 147, 149, 150, 153, 158, 161, 179/182, 185, 187.

Persépolis, bas-reliefs de 38. Philon de Byzance (fin du 111e siècle avant J.C.) 95.

Platon (429-347 avant J.c.) Le Banquet 125, 128.

Pompéi, villa de Boscoreale (1er siècle av. J.c.) 26.

Pseudo-Galien (ou Pseudo-Joannes Grammaticos), auteur classique tardif 83;

copies arabes du Livre des Antidotes (Kitâb ad-Diryâq):

- Paris, Bibl. Nationale (Arabe 2964), écrit en 1199, origine probable, Nord de l'Irak 83/85, 90, 92, 110, 162;

- Vienne, Nationalbibliothek (A.F. 10), origine probable, Mossoul, milieu du XIIIe siècle 91, 92, 96, 145.

Pseudo-Oppien, traité de la Chasse aux chiens (copie du x1º siècle, Venise, Bibl. Marciana, Cod. gr. 479) 90.

Prophètes de l'Ancien Testament, représentations des 77, 78.

Ptolémée (mort en 168), Almageste

Pythagore (vers 570-vers 496 av. J.c.) 74.

Qâboûs-Nâmeh (écrit en 1082) 170. galansouwa, haute coiffure arabe 52. Qanoûn ad-dounyâ wa-'ajâ'ibhâ

(L'Ordre du Monde et ses Merveilles) du cheik Ahmed Misrî, Syrie ou Egypte, 1563 (Istanboul, Topkapi Sarayi, Revan 1638) 180/182.

Qara Oweis Pacha (grand vizir ottoman), sceau de (1578) 38. Qasîr, peintre égyptien (XIº siècle) 55.

Qasr al-Hayr al-Gharbî (Syrie), palais construit par le calife Hishâm (vers 730) décoré de fresques 33/37, 43.

al-Qazwînî (1203-1283), Les Merveilles de la Création et leurs Singularités ('Ajâ-ib al-makhlouqât wa-gharâ'ib al-mawjoûdât), Wâsit 1280, Munich, Staatsbibliothek (C. arab. 464) 138/ 140, 162, 179, 182; copies:

- Munich, Staatsbibl. (C. arab. 463), probablement xvIIIe siècle 181, 183;

- New York, Public Library 179; - Dublin, Chester Beatty Library, Chiraz 1545 (P. 212) 179;

- Leningrad, Académie des Sciences

Vienne, Nationalbibliothek 179; - Washington, Freer Gallery (54.33-114), 1370-1380, origine probable,

Irak 178, 179. Qusayr 'Amra (Jordanie), palais au bain décoré de fresques, second quart du VIIIe siècle 29/33, 43, 52, 61, 185, 190.

Rahba 114, 115, 124. Rasâ'il Ikhwân as-Safâ (Epîtres des Purs Fidèles) 98/103, 136. Rey (ville d'Iran) 52.

Rice, D. S. 43, 105, 125, 172.

Ritter, Hellmut 16.

Riyâd, héroïne de l'Histoire de Bayâd et Riyâd 125, 126, 128, 130, 162. Roderic, dernier roi des Wisigoths

d'Espagne (710-711) 30. Roger Ier (1031-1101), comte normand, roi de Sicile 44.

Roger II (1093-1154), roi de Sicile 50; manteau somptuaire (1133-1134) 38, 47, 50. Rome, Sainte-Cécile, mosaïques 32;

Saint-Laurent-hors-les-murs, mosaïques 32.

romain, influence de l'art 29, 32, 34, 36, 38, 42, 185; civilisation romaine 19.

romanes, enluminures 78. Rosenthal, Franz 16, 74.

Rousseau Henri, Le Douanier (1844-1910) 123.

Sa'da (Yemen) 107. saddhou, sage indien 123, 124. Salonique, église Saint-Georges, mosaïques du ve siècle 26. sloughi, chien de chasse 52. Samarkand 145/147. Samarra (ville fondée par al-Mu'tasim, fils de Haroûn ar-Rashîd, capitale du califat, 838-883) 41, 42, 54; peintures du palais Jawsaq 42/44, 47, 50, 52, 53, 55, 66, 170, 191. Sargon II, roi de Babylone, bouclier de 38. Sarre, ancienne collection 179. Saroûj, ville d'origine d'Aboû Zayd au nord de la Mésopotamie (prise par les Croisés en 1101) 125. Sassanide, dynastie (IIIe-VIIe siècle) 12, 19, 36; art sassanide et son influence 18, 20, 26, 29, 30, 34, 35, 42, 43, 61, 63, 92, 147, 160, 161, 170, 185; les stucs 22. sawwara, faire, former 13. Sayf ad-Daula, souverain hamdânide Schefer, ancienne collection (voir Paris, Bibl. Nationale, Arabe 5847) Schlumberger, Daniel 33, 34. séleucide, dynastie 94, 96; ère séleucide 67. seldjoucide, peinture persane à l'époque 92, 161; textiles 137. sémitique, langue 13. Sessions, Barbara 16. ash-Shâboushtî, Livre des Monastères, livre enluminé (xe siècle), perdu 59. Shalmanazar III, roi assyrien (853 avant J.C.) II. Sicile, sous les gouverneurs musulmans (827-1061) 41, 44, 50. Sind (province du Pakistan) 20. Sindbad le Marin, héros des Mille et Une Nuits 140, 182. Socrate (470-399 avant J.C.) 74, 76, 78, 175. Solon (vers 638-vers 558 avant J.c.)

74, 77, 78, 80, 130.

as-Soûfî, 'Abd ar-Rahmân, originaire de Rey, Traité sur les Etoiles Fixes (Kitâb Souwar al-kawâkib aththâbita), écrit vers 965 (perdu) 52, 131, 185; copies: - Oxford, Bodleian Library (Marsh

144), écrit par son fils (1009) 51/53, 131, 183;

3422), Mârdîn (Turquie, 1135) 162;

Istanboul, Süleymaniye (Fatih

Bibl. Vaticane (Ross. 1033), Ceuta, Maroc (1224) 130, 131, 136. Stern S. M. 16. Syrie 12, 19, 20, 33, 36, 61/63, 67, 74/

77, 79, 80, 93, 95, 128, 135, 143/147, 153/162, 169, 173, 180, 181, 183; art syrien 34; verre émaillé 131; langue syriaque 67.

Téhéran, Musée:

plateau d'argent sassanide 32. Tharthâr, rivière de Mésopotamie 125. théâtre, influence du 81/83, 88, 105, 117, 187.

tholoi, temples circulaires 26. Tibériade (Palestine) 169, 170, 191. Tigre 41, 162.

timouride, peinture persane à l'époque 181.

Torres Balbás, Leopoldo 131. Toulounide, dynastie d'Egypte (fondée par Ahmed ibn Toûloûn) 44.

Tourfan, fresques de 43.

at-Toûsî, Les Merveilles de la Création ('Ajâ'ib al-makhloûqât), manuscrit destiné au sultan djalaïride Ahmed (Bagdad 1388), Paris, Bibl. Nationale (Pers. 332) 180.

Traité sur les Etoiles Fixes (Kitâb Souwar al-kawâkib ath-thâbita) d'as-Soûfî 51/53, 130, 131, 136, 162, 183, 185.

Traité pharmaceutique, XIe siècle 41.

Transjordanie 26, 33, 160. Transoxiane 20. Tripolitaine 19. Tunisie 41, 44, 50.

Turcs, les 11, 12, 41, 64, 163;

traits turcs dans la peinture arabe 111, 114, 115, 163, 179, 182; infiltration turque 143, 149, 183. Turin, Bibliothèque royale 77.

Valence (Espagne) 172, 173, 175, 176. Varka va Goulchâh, manuscrit de l'époque seldjoucide, Perse, début du xiiie siècle (Istanboul, Topkapi Sarayi, Hazine 841) 92, 161. Vasco de Gama 184. Vatican, Bibliothèque apostolique 94, 96, 125/131, 136, 145, 162. Venise, Biblioteca Marciana 90.

Vestiges du Passé (al-Athâr al-baqiya) d'al-Bîroûnî 137. Vienne, Académie 29;

Nationalbibliothek 30, 63, 67, 70, 91, 92, 96, 125, 128, 145, 147/153, 168, 169, 179.

al-Walîd, fils de 'Abd al-Malik (705al-Walîd II (743) 33. Washington, Freer Gallery of Art 140, 141, 178, 179. Wâsit (sud de l'Irak) 104, 138, 139, 162. al-Wâsitî, voir Yahyâ ibn Mahmoûd. Weingarten, abbaye de: Missel Berthold, début du XIIIe siècle 78. Weitzmann, Kurt 16, 77, 78, 80. Wellesz, Emmy 52. Wittkower, R. 182.

Yahyâ ibn Mahmoûd al-Wâsitî, calligraphe et peintre des Magâmât d'al-Harîrî (Paris, Bibl. Nationale, Harîrî Schefer, Arabe 5847, Bagdad 1237) 104, 111, 114/124. Yâjoûj et Mâjoûj, peuples malfaisants

(Légende d'Alexandre) 182.

Yazîd III, calife omayyade (743-744)

Yâzoûrî, vizir fatimide, amateur de peinture (milieu du XIº siècle) 54.

az-Zahrawî, voir Aboulcasis. Zayd ibn Rifâ'a 100.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

	VII° SIÈCLE	
Jér	usalem, Dôme du Rocher:	
_	Motif floral à la manière sassanide - 691 - mosaïque	I
	Vase et volute d'acanthe - 691 - mosaïque	2
	Vase avec motif floral et couronne - 691 - mosaïque	23
	VIII ^e SIÈCLE	
Daı	mas, Grande Mosquée:	
_	Paysage riverain, détail: l'hippodrome - 715 environ - mosaïque du mur ouest de la cour	24
-	Paysage riverain, détail: le village - 715 environ - mosaïque du mur ouest de la cour	25
	Pavillon de palais (au centre), maison particulière (à gauche) et portail (à droite) - 715 environ - mosaïque - écoinçon, intérieur du portique ouest de la cour	2′
Kh	airbat al-Mafjar (Jordanie), salle d'audience du bain: Arbre et animaux - 724-743 - mosaïque de pavement	30
Qu	sayr 'Amra (Jordanie), palais:	
_	Le maître du monde - peinture (aujourd'hui effacée) située sur le mur principal (face sud) de l'alcôve centrale dans la salle de réception - entre 724 et 743. (Copie effectuée en 1901 par A. L. Mielich)	190
	Les rois de la terre saluant le maître du monde - peinture (aujourd'hui effacée) située sur le mur	-)
	ouest de la salle de réception - entre 724 et 743. (Copie effectuéε par A. L. Mielich)	190
	Antilope - détail de la décoration picturale située sur la voûte du vestiaire du bain - entre 724 et 743	190
	Ours jouant d'un instrument de musique - détail de la décoration picturale située sur la voûte du vestiaire du bain - entre 724 et 743	190
_	Femme au bain - second quart du VIIIº siècle - peinture murale de la face sud du tepidarium	3
Dai	mas, Musée national:	
_	Géa et centaures marins - 730 environ - fresque de pavement provenant de Qasr al-Hayr al-Gharbî (Syrie)	35
	Musiciens et chasseur à cheval - 730 environ - fresque de pavement provenant de Qasr al-Hayr al-Gharbî (Svrie)	3′

IX° SIÈCLE

Samarra (Irak), Palais Jawsaq du calife Mou'tassim:	
— Deux danseuses - peinture murale de la salle à coupole du harem - entre 836 et 839. (Reconstitution d'Ernst Herzfeld)	191
— Moine (?) - milieu du IX° siècle - peinture figurant sur un récipient à vin trouvé dans le palais Jawsaq. (Reconstitution d'Ernst Herzfeld)	191
Codex des Prophètes du Masorète Moshe ben Asher: page de frontispice - Tibériade (Palestine), 895 - (parchemin, dimensions de la page, environ 384×415 mm.). Le Caire, Mosquée 'Abbâsiye, Congrégation karaïte	191
X° SIÈCLE	
Coran: page de frontispice - origine probable: Syrie, 900 environ - (parchemin, 120×285 mm.). Dublin, Chester Beatty Library, Ms. 1406	168
XI° SIÈCLE	
Coran: page décorative, peinte probablement par 'Alî ibn Hilâl, dit Ibn al-Bawwâb - Bagdad (Irak), x1° siècle (daté 391 de l'hégire) - (papier, 177×135 mm.). Dublin, Chester Beatty Library, Ms. 1431, folio 285 recto	171
Traité sur les Etoiles Fixes (Kitâb Souwar al-kawâkib ath-thâbita) d'as-Soûfî: La Vierge - 1009 (400 de l'hégire) - (223×147 mm.). Oxford, Bodleian Library, Marsh 144, page 223	51
Bol en poterie lustrée: Scène de lutte (incomplète) - Egypte, période fatimide, XI° ou XII° siècle - (diamètre, 383 mm.). Le Caire, Musée d'Art islamique, N° 9689	55
XII° SIÈCLE	
Palerme, Chapelle palatine - décoration du plafond - milieu du XII° siècle:	
— Un monarque et sa suite - peinture sur bois	45
— Scène d'ascension - peinture sur bois	46
— Scène dans un palais devant une fontaine - peinture sur bois	48
— Scène auprès d'un puits - peinture sur bois	49
Coran: page de frontispice - Valence (Espagne), 1182 (578 de l'hégire) - (parchemin, 175×185 mm.). Istanboul, Bibliothèque de l'Université, A. 6754, folio 1 verso	172
Livre des Antidotes (Kitâb ad-Diryâq) du Pseudo-Galien - origine probable: nord de l'Irak, 1199 (595 de l'hégire). Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Arabe 2964:	
— Le pharmacien Andromachos surveillant les travaux agricoles, ancienne page 22 - (195×210 mm.)	84
— La guérison du favori piqué par un serpent dans le pavillon royal, ancienne page 27 - (218×210 mm.)	85
XIII° SIÈCLE	
Kalîla et Dimna de Bidpai - origine probable: Syrie, vers 1200-1220. Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Arabe 3465:	
— Le roi des corbeaux tenant conseil, folio 95 verso - (131×202 mm.)	62
— Le lion et le chacal Dimna, folio 49 verso - (125×191 mm.)	63
Livre de l'Art vétérinaire (Kitâb al-Baytara) d'Ahmed ibn al-Hôsein ibn al-Ahnaf: Deux cavaliers - Bagdad (Irak), 1210 (606 de l'hégire) - (120×170 mm.). Istanboul, Bibliothèque du Musée de Topkapi Sarayi, Ahmet III, 2115, folio 57 verso	97
	11

Liv	re des Chants (Kitâb al-Aghânî), tome 17 - origine probable: nord de l'Irak (Mossoul), vers 1218- 1219. Istanboul, Millet Kütüphanesi, Feyzullah Efendi 1566:	
_	Monarque sur son trône, folio 1 recto (page de frontispice) - (170×128 mm.)	65
	Monarque sur son trône, détail du folio I recto (page de frontispice)	58
Lec	ctionnaire jacobite syrien des Evangiles: Entrée du Christ à Jérusalem - monastère de Mar Mattaï, près de Mossoul (nord de l'Irak), 1220 (1531 de l'ère séleucide) - (220×250 mm.). Vatican, Bibliothèque Apostolique, Ms. Siriaco 559, folio 105 recto	94
Les	Séances (Maqâmât) d'al-Harîrî: Aboû Zayd à Najrân s'adresse à une audience (Quarante-deuxième Séance) - origine probable: Syrie, 1222 (619 de l'hégire) - (157×205 mm.). Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Arabe 6094, folio 147 recto	7 9
De	Materia Medica de Dioscoride (version arabe) - Bagdad (Irak), 1224 (621 de l'hégire). Istanboul, Musée de Sainte-Sophie, Ms. 3703:	
—	L'Astragale et scène de chasse, folio 29 recto - (160×193 mm.)	89
_	La Pharmacie (page détachée) - (135×174 mm.). New York, Metropolitan Museum of Art, Legs Cora Timken Burnett, Nº 57.51.21	87
Tra	cité sur les Étoiles Fixes (Kitâb Souwar al-kawâkib ath-thâbita) d'as-Soûfî: Le danseur (Hercule) - Ceuta (Maroc), 1224 (621 de l'hégire) - (136×163 mm.). Vatican, Bibliothèque Apostolique, Ross. 1033, folio 19 verso	130
Les	Séances (Maqâmât) d'al-Harîrî: Aboû Zayd abandonne al-Hârith pendant le pèlerinage (Trente et unième Séance) - origine probable: nord de l'Irak, second quart du XIIIº siècle - (92×188 mm.). Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Arabe 3929, folio 69 recto	82
Les	Séances (Maqâmât) d'al-Harîrî: Bagdad (Irak), vers 1225-1235. Leningrad, Institut oriental de l'Académie des Sciences, Ms. s 23:	
	Aboû Zayd devant le gouverneur de Merv (Trente-huitième Séance), page 256 - (175×191 mm.)	106
	Aboû Zayd devant le cadi de Sa'da au Yemen (Trente-septième Séance), page 250 - (177×179 mm.)	107
	Aboû Zayd demande qu'on le prenne à bord d'un navire (Trente-neuvième Séance), page 260 - (154×204 mm.)	108
	La monture perdue (Quarante-troisième Séance), page 288 - (141×205 mm.)	III
—	Le campement (Quatrième Séance), page 22 - (192×199 mm.)	II2
	Le repas de noces (Trentième Séance), détail de la page 205 - (168×185 mm.)	113
De	Materia Medica de Dioscoride (version arabe) - nord de l'Irak ou Syrie, 1229 (626 de l'hégire). Istanboul, Bibliothèque du Musée de Topkapi Sarayi, Ahmet III, 2127:	
	Deux étudiants, folio 2 recto (page gauche du frontispice) - (195×140 mm.)	68
	Dioscoride en train d'enseigner, folio 1 verso (page droite du frontispice) - (192×140 mm.)	69
_	Dioscoride et un étudiant, folio 2 verso - (192×140 mm.)	7I
	La Vigne, folio 252 verso - (235×195 mm.)	72
	La Lentille, folio 80 recto - (145×180 mm.)	73
Les	Séances (Maqâmât) d'al-Harîrî - Bagdad (Irak), 1237 (634 de l'hégire) - peint par al-Wâsitî. Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Arabe 5847 (Harîrî Schefer):	
_	Aboû Zayd devant le gouverneur de Rahba (Dixième Séance), folio 26 recto - (194×220 mm.)	114
	Discussion près d'un village (Quarante-troisième Séance), folio 138 recto - (348×260 mm.) .	116
_	Troupeau de chameaux (Trente-deuxième Séance), folio 101 recto - (138×260 mm.)	117

	Les cavaliers avant le défilé (Septième Séance), folio 19 recto - (243×261 mm.)	118
_	Caravane de pèlerins (Trente et unième Séance), folio 94 verso - (253×267 mm.)	119
	La naissance (Trente-neuvième Séance), folio 122 verso - (261×213 mm.)	121
	L'île d'Orient (Trente-neuvième Séance), folio 121 recto - (259×280 mm.)	122
Les	Meilleures Sentences et les Plus Précieux Dictons (Moukhtâr al-hikam wa mahâsin al-kalim) d'al-Moubashshir - origine probable: Syrie, première moitié du XIIIe siècle. Istanboul, Bibliothèque du Musée de Topkapi Sarayi, Ahmet III, 3206:	
	Portrait d'auteurs dans un décor ornemental, folio 173 verso - (250×142 mm.)	75
_	Socrate et deux étudiants, folio 48 recto - (146×164 mm.)	76
	Socrate et des étudiants, folio 24 verso - (102×178 mm.)	77
Liv	re des Antidotes (Kitâb ad-Diryâq) du Pseudo-Galien: Scènes de la cour - origine probable: Mossoul (nord de l'Irak), milieu du XIIIe siècle - (320×255 mm.). Vienne, Nationalbibliothek,	
	A.F. 10, folio I recto (page de frontispice)	91
Le	Banquet des Médecins (Risâlat da'wat al-Atibbâ') d'al-Moukhtâr ibn al-Hasan ibn Boutlân: Le médecin se réveillant découvre ses hôtes en train de se restaurer - origine probable: Syrie, 1273 (672 de l'hégire) - (116×165 mm.). Milan, Biblioteca Ambrosiana, A. 125 Inf., folio 35 verso	144
Les	Merveilles de la Création ('Ajâ'ib al-makhloûqât) d'al-Qazwînî - Wâsit (Irak), 1280 (678 de l'hégire). Munich, Bayerische Staatsbibliothek, C. arab. 464:	
_	Les anges inscrivant les actions des hommes, folio 36 recto - (97×165 mm.)	138
	Le sauvetage miraculeux du voyageur naufragé, folio 65 verso - (119×169 mm.)	139
Les	Epîtres des Purs Fidèles (Rasâ'il Ikhwân as-Safâ) - Bagdad (Irak), 1287 (686 de l'hégire). Istanboul, Bibliothèque de la Süleymaniye, Esad Efendi 3638:	
	Auteurs, assistants et domestiques, folio 4 recto (page gauche du frontispice) - (200×174 mm.)	98
	Auteurs, scribe et domestiques, folio 3 verso (page droite du frontispice) - $(202 \times 173 \text{ mm.})$	99
_	Le scribe, détail du folio 3 verso (page droite du frontispice)	IOI
Livi	re sur l'Utilité des Animaux (rédigé en persan, Manâfi' al-Hayavân) d'Aboû Sa'îd 'Oubayd Allâh ibn Bakhtishû': Les éléphants - Marâgha (Iran), vers 1294-1299 - (213×235 mm.). New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 500, folio 13 recto	134
Hist	toire de Bayâd et Riyâd (Hadîth Bayâd u Riyâd) - Maghreb (Espagne ou Maroc), XIIIº siècle. Vatican, Bibliothèque Apostolique, Ms. Ar. 368:	
_	Chamoûl apporte une lettre de Riyâd à Bayâd, folio 17 recto - (190×205 mm.)	126
_	Bayâd évanoui près du fleuve, folio 19 recto - (198×210 mm.)	127
	Bayâd chante en s'accompagnant sur le 'oûd devant la noble dame et ses demoiselles d'honneur, folio 10 recto - (175×192 mm.)	129
	-:3-1-	
	XIV° siècle	
Les	Séances (Maqâmât) d'al-Harîrî: Aboû Zayd prêchant dans la mosquée de Samarkand (Vingthuitième Séance) - origine probable: Syrie, 1300 environ - (174×159 mm.). Londres, British Museum, Add. 22.114, folio 94 recto	146
Livi	re de la Connaissance des Procédés mécaniques (Kitâb fî ma'rifat al-hiyal al-handasiya) d'al- Djazarî: L'Horloge à l'éléphant - origine probable: Syrie, 1315 (715 de l'hégire) - (310×219 mm.). New York, Metropolitan Museum of Art, Legs Cora Timken Burnett, Nº 57 51 23	0.3

Les Séances (Maqâmât) d'al-Harîrî - origine probable: Egypte, 1334 (734 de l'hégire). Vienne, Nationalbibliothek, A.F. 9:	
— Prince sur son trône, folio 1 recto (page de frontispice) - (192×175 mm.)	148
— Aboû Zayd plaide devant le cadi de Ma'arra (Huitième Séance), folio 30 verso - (126×147 mm.)	150
— Al-Hârith s'adresse à Aboû Zayd dans l'opulence (Vingt-sixième Séance), folio 87 verso - (137× 158 mm.)	151
Les Séances (Maqâmât) d'al-Harîrî: Aboû Zayd aide à récupérer un chameau (Vingt-septième Séance) - origine probable: Egypte, 1337 (738 de l'hégire) - (135×170 mm.). Oxford, Bodleian Library, Marsh 458, folio 45 recto	152
Livre des Fables: L'ours et les singes - origine probable: Egypte, second quart du xive siècle - (dimensions de la peinture, 115×97 mm.). Washington, Freer Gallery of Art, No 54.2	141
Kalîla et Dimna de Bidpai: Les corbeaux éventent de leurs ailes un brasier pour enfumer les chouettes - origine probable: Syrie, second quart du xIV° siècle - (163×179 mm.). Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Arabe 3467, folio 78 verso	155
Le Livre des Animaux (Kitâb al-Hayawân) d'al-Djâhiz: Une autruche couvant - origine probable: Syrie, second quart du xive siècle - (116×189 mm.). Milan, Biblioteca Ambrosiana, AR.A.F.D. 140 Inf., folio 10 recto	157
Le Dévoilement des Secrets (Kashf al-Asrâr) d'Ibn Ghânim al-Maqdisî - origine probable: Syrie, milieu du xıv° siècle. Istanboul, Bibliothèque de la Süleymaniye, Kala Ismail 565:	
— Le canard, folio 29 verso - (70×117 mm.)	158
— La myrrhe, folio 6 verso - (77×112 mm.)	159
Livre sur l'Utilité des Animaux (Kitâb Manâfi' al-hayawân) d'Ibn ad-Dourayhim al-Mausilî: Les hérons - origine probable: Egypte, 1354 (755 de l'hégire) - (98×132 mm.). Bibliothèque de l'Escorial, Ar. 898, folio 80 recto	3
Kalîla et Dimna de Bidpai: Le lièvre et le roi des éléphants auprès du puits de la lune - origine probable: Syrie, 1354 (755 de l'hégire) - (172×244 mm.). Oxford, Bodleian Library, Pococke 400, folio 99 recto	154
Coran d'Arghoûn Châh: page de frontispice - Egypte, 1368-1388 environ (770-790 de l'hégire) - (705× 509 mm.). Le Caire, Bibliothèque nationale égyptienne, Ms. 54	174
Les Merveilles de la Création ('Ajâ'ib al-makhloûqât) d'al-Qazwînî: L'archange Isrâfîl - origine probable: Irak, 1370-1380 environ - (dimensions de la miniature, 175×161 mm.). Washington, D.C., Freer Gallery of Art, Nº 54.51 verso	178
XVI° SIÈCLE	
L'Ordre du Monde et ses Merveilles (Qanoûn ad-Dounyâ wa-'Ajâ'ibbâ) de Cheik Ahmed Misrî: Les peuples sauvages du bout du monde - Syrie ou Egypte, 1563 (970 de l'hégire) - (chaque page, 260×192 mm.). Istanboul, Bibliothèque du Musée de Topkapi Sarayi, Revan 1638, folios 118 verso-119 recto	180
XVIII° SIÈCLE	
Les Merveilles de la Création ('Ajâ'ib al-makhloûqât) d'al-Qazwînî: Le taureau - probablement xviii° siècle - (125×122 mm.). Munich, Bayerische Staatsbibliothek, C. arab. 463, folio 27 verso	181



TABLE DES MATIÈRES

Carte géographique des centres de la peinture arabe				6
Introduction				11
PREMIÈRE PARTIE				
LE DÉBUT DES ARTS PICTURAUX				
La proclamation du pouvoir universel				19
Les plaisirs de la cour				41
La découverte du monde quotidien				54
DEUXIÈME PARTIE				
L'ÉPANOUISSEMENT DE L'ART DU LIVRE				
Les manuscrits de la fin du XII° siècle au milieu du XIII° siècle .				59
Le style princier de goût persan				61
Byzance saisie par l'Islam				67
L'apport arabo-musulman				81
Le jeu des cultures				87
Accomplissement à Bagdad				97
La vie entière: Le monde extérieur				104
La vie entière: Les angoisses de l'amour				125
TROISIÈME PARTIE				
LES APPROCHES DE LA FIN				
Le choc de l'invasion mongole				135
La montée du formalisme sous les Mameloûks Bahrî		•	•	143
Styles et centres de production		•		161
L'élément turc dans la peinture de manuscrits		•		163
2 content ture dans at pentiare de manascrito.		•	·	203
QUATRIÈME PARTIE				
AU-DELA DU MONDE MATÉRIEL				
AU-DELA DU MONDE MATERIEL				
Les enluminures de Corans (de la fin du IX° siècle au XIV° siècle)	٠			167
CINQUIÈME PARTIE				
LA PHASE FINALE				
Les derniers sursauts			•	179
Documents				T00
7.11		•	•	190
Bibliographie	•		•	193
Index des noms et lieux cités			•	197
Table des Illustrations			•	199 205
Table des illustrations	-	•	•	205

CE VOLUME EST SORTI DES PRESSES DES IRL IMPRIMERIES RÉUNIES LAUSANNE S.A.

RELIURE H.+ J. SCHUMACHER AG SCHMITTEN

PHOTOGRAPHIES

Maurice Babey, Olten (pages 18, 21, 23, 24, 25, 27, 31, 35, 37, 39, 45, 46, 48, 49, 58, 65, 68, 69, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 89, 94, 97, 98, 99, 101, 126, 127, 129, 130, 158, 159, 172, 180), Henry B. Beville, Washington (pages 87, 93, 134, 141, 178), La Photothèque, Paris (page 3), Zoltán Wegner, Londres (page 146), Browne & Nolan Ltd, Dublin (pages 168, 171). Services photographiques de la Bodleian Library, Oxford (pages 51, 152, 154), de la Bayerische Staatsbibliothek, Munich (pages 138, 139, 181), de la Bibliothèque Nationale, Paris (pages 62, 63, 79, 82, 84, 85, 114, 116, 117, 118, 119, 121, 122, 155), de la Nationalbibliothek, Vienne (pages 91, 148, 150, 151), de la Biblioteca Ambrosiana, Milan (pages 144, 157). Les reproductions des pages 55, 106, 107, 108, 111, 112, 113, 174 ont été réalisées à l'aide de matériel fourni par l'auteur.



COLLECTION



ART - IDÉES - HISTOIRE

Georges Duby – Le Moyen Age

Adolescence de la Chrétienté occidentale – 980-1140

L'Europe des cathédrales - 1140-1280

Fondements d'un nouvel humanisme – 1280-1440

LES GRANDS SIÈCLES DE LA PEINTURE

La peinture préhistorique Lascaux ou la naissance de l'art par Georges Bataille

La peinture égyptienne par Arpag Mekhitarian

La peinture grecque par Martin Robertson

La peinture byzantine par André Grabar

La peinture gothique par J. Dupont et C. Gnudi

La peinture de la Renaissance De Léonard de Vinci à Dürer par Lionello Venturi

La peinture de la Renaissance De Bruegel au Greco par Lionello Venturi

LES TRÉSORS DE L'ASIE

La peinture chinoise par James Cahill

La peinture japonaise par Akiyama Terukazu

La peinture persane par Basil Gray

La peinture indienne par D. Barrett et B. Gray

La peinture de l'Asie centrale par Mario Bussagli

LES GRANDS MOLIVEMENTS ARTISTIQUES

La peinture de l'impressionnisme par M. et G. Blunden

Dessins impressionnistes de Manet à Renoir par Jean Leymarie

Le symbolisme par Robert L. Delevoy

Le surréalisme par Gaëtan Picon

MONOGRAPHIES

Manet par Georges Bataille

Balthus par Jean Leymarie

•

L'art brut par Michel Thévoz



LA PEINTURE ARABE

Texte de Richard Ettinghausen

81 REPRODUCTIONS EN COULEURS

«Peinture Arabe»: voici un titre qui ne peut manquer d'éveiller la curiosité, et le doute aussi. Cette peinture inconnue, existe-t-elle bien? Qu'attendre d'elle?

Malgré une présence arabe à sa naissance, l'immense empire suscité par l'apparition d'une religion nouvelle, l'Islam, dans la péninsule arabique proprement dite, devra sa civilisation non seulement à des Arabes musulmans, mais aussi à des hommes d'autres races et d'autres croyances: des Perses, des Egyptiens, des Berbères, des Turcs. La peinture de ce pouvoir alors universel est née d'un étonnant brassage qui mêla, puis recristallisa tout un ensemble de traditions qui lui étaient antérieures.

Le coeur de cet univers artistique, ce sont les pays de langue arabe qui le définissent: l'Irak, la Syrie prise dans sa plus large acception, l'Egypte, et, dans une moindre mesure, les autres régions situées entre l'Espagne et le Maroc à l'ouest, le plateau iranien à l'est. La fin du VIIe siècle et le XIVe siècle en marquent les limites dans le temps. Car l'invasion mongole, si elle provoqua la naissance de la grande miniature persane, imposa à la peinture née sous l'égide des califes un repli sur elle-même qui entraîna son dépérissement.

La matière même de ce livre était rare. D'un côté, des fouilles encore isolées, de l'autre des manuscrits trop peu nombreux, qui tous ont dû leur salut à des collections turques, occidentales, jamais arabes. Cependant ni le matériel restreint ni l'absence de références savantes ne peuvent ternir la joie esthétique parfois brutale qui soulève immanquablement le lecteur de notre temps devant cette peinture. Car le peintre de civilisation arabe donna le meilleur de lui-même et ses oeuvres sont capables de parler seules. Il nous a légué l'un des miroirs les plus vrais qui soient d'une civilisation, et celle-ci brillante entre toutes et trop tôt disparue.

Planche de la couverture :

Les Merveilles de la Création ('Ajâ'ib al-makhloûqât) d'al-Qazwînî: L'archange Isrâfi - origine probable:

Irak, vers 1370-1380. Washington, Freer Gallery of Art, N° 54.51 verso.